

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

X

Contributions de :

P.-A. FÉVRIER — Fernand BENOÎT — Noël DUVAL — Alexandre LÉZINE — C. POINSSOT
Tilmann BUDDENSIEG — Florentine MÜTHERICH — Jovanka MAXIMOVIĆ
Féridun DIRIMTEKIN — Semavi EYICE — Jean MEYENDORFF — T. GERASIMOV
André GRABAR

TABLE ALPHABÉTIQUE DES VOLUMES I À X (1945-1959)

PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

—

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLIX

B.Y. 2716

vu, les *Géorgiques*, ne pouvaient enfin ignorer quelques vers⁽¹⁾, qui prêtaient à une exégèse chrétienne et qui les amenaient à faire de l'abeille une image de l'âme chrétienne qui ne meurt point.

Ces différentes interprétations de la valeur symbolique de l'abeille ne sont pas exclusives. N'est-ce pas le discours sur le cerge pascal qui suggère le rapprochement de l'abeille et du juste ? Le symbole est polyvalent et toutes les hypothèses émises sont complémentaires. Rappelons aussi que, comme Chr. Courtois l'a bien vu, l'abeille marque la marche qu'emprunte le catéchumène. Au milieu des *pisculi*, le nouveau baptisé est un juste, ami de la paix; son âme, sauvée par le Christ, est immortelle.

Ces quelques remarques ne prétendent pas épuiser les commentaires qu'appelle la richesse iconographique du baptistère de Kélibia. Du moins avons-nous essayé de montrer comment se groupent et se répondent les différents symboles, et d'apporter une précision nouvelle pour la liturgie africaine du samedi saint.

Fréjus, Tunis, 1957.

P.-A. FÉVRIER et C. POINSSOT.

⁽¹⁾ *Géorgiques* IV, v. 219 et suiv.

LE COFFRET EN IVOIRE DE POLA, SAINT-PIERRE ET LE LATRAN

par

TILMANN BUDDENSIEG *

Au cours des fouilles pratiquées en 1906 sous l'autel à reliques de l'église de Saint-Hermagoras de Samagher à Pola en Istrie, on découvrit des fragments d'un coffret en ivoire haut de 20 centimètres environ⁽¹⁾ (fig. 1-5, 47-51). L'interprétation des scènes représentées sur ce coffret a donné lieu à de nombreuses controverses, la date assignée a varié entre 380 et 425⁽²⁾, et on l'a attribué à tour de rôle à Alexandrie⁽³⁾, à Byzance ou à la Syrie⁽⁴⁾, à Pola ou à l'Istrie⁽⁵⁾, à Aquilée⁽⁶⁾, ou d'une manière plus générale à l'Italie du Nord ou à la Gaule méridionale⁽⁷⁾, enfin à Ravenne et même à Rome⁽⁸⁾.

* J'ai présenté l'essentiel de ces observations dès 1956 à une séance du Séminaire de M. le professeur A. Grabar à l'École des Hautes Études de Paris, dont j'ai pu suivre les cours grâce à une subvention du Gouvernement français. Je dois à M. Grabar, ainsi qu'à l'Institut byzantin à Paris et à la Society of Fellows de l'Université Harvard, une profonde reconnaissance, pour l'encouragement dont mon travail a bénéficié auprès d'eux. Je remercie également M^{lle} Cecilia Weyer et MM. les professeurs Ernst Kitzinger, Richard Krautheimer, Arthur D. Nock, Hermann Schnitzler et Kurt Weitzmann, pour les indications et les suggestions qu'ils ont bien voulu me donner.

⁽¹⁾ La bibliographie antérieure à 1949 est presque complète dans W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7, 2^e édition, Mayence 1932, n° 120. Cité ci-dessous : W. Volbach.

⁽²⁾ L'opinion extrême est représentée par J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, etc. (« appartient peut-être encore au IV^e siècle ») et par P. DE LOOS-DIETZ, *Vroeg Christelijke Ivoeren*, 1947, p. 165, où le coffret est daté de 387 à 395; l'opinion contraire est défendue par F. GERRS dans *Riv. Arch. Gr.* XII, 1935, p. 132 et W. VOLBACH, p. 62, où on propose comme date la première moitié du V^e siècle. Enfin, Rudolf Egger attribue le coffret à une époque voisine de 500 » in *Carinthia I. Geschichtliche und Volkskundliche Beiträge zur Heimatkunde Kärntens*, 136-138 Jg. (1948), p. 225. Je dois cette référence au professeur Ernst Kitzinger.

⁽³⁾ A. GRIBBS, *La basilica ed il reliquiario d'avorio di Samagher presso Pola*, dans *Atti e Memorie della Società Istituta di Archeologia e Storia Patria* XXIV, 109, p. 47 (cité ci-dessous : A. GRIBBS).

⁽⁴⁾ O. WULF, *Bibliographisch-Kritischer Nachtrag zu : Altchristliche u. byzantinische Kunst*, Potsdam, s.d. (1935), p. 23 (« Vieux-byzantin »). — Du même, *Ein Rückblick auf die Entwicklung der altchristlichen Kunst*, dans *BNJ* II, 1921, p. 134 (« Byzantin ou syriaque »).

⁽⁵⁾ A. C. SOPER, *The Italo-Gallic School of early Christian Art*, dans *The Art Bulletin* XX, 138, p. 157; E. CAUVES, *ibid.*, XXXI, 1949, p. 237; W. VOLBACH, p. 62; C. H. MONY, *Early Christian Art*, 2^e édition, Princeton 1953, p. 137; E. CAUVES dans *American Journal of Archaeology*, 1957, p. 87.

⁽⁶⁾ A. GRIBBS, dans *Jahrbuch d. Kunsthist. Inst. d. K. K. Zentralkommission f. Denkmalfpflege* IX, 1915, p. 167. Le même, *Pola, ein Führer durch die antiken Baudenkmäler u. Sammlungen*, Vienne 1915, p. 127. *Vorschauen in Salona*, Vienne 1926. *Der altchristliche Friedhof Manastirine*, red. par R. EGGER, p. 17.

⁽⁷⁾ E. WIGAND dans *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* III, 1930-1931, p. 56; F. GERRS dans *Zeitschr. f. neutestament. Wissenschaft* 33, 1934, p. 179; K. WISSELE, *Eine Gruppe oberitalienischer Elfenbeinarbeiten*, dans *Jahrbuch d. Deutsch. Archäol. Instituts*, 63-64, 1948-1949, p. 139. Le même, dans *Wandlungen Antiker Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden 1953, p. 59 et suiv.

⁽⁸⁾ J. WILPERT, dans *Atti Pontif. Acc. Arch.* (Ser. III), *Memorie* II, 1928, p. 149 (cité ci-dessous : WILPERT).

En ce qui concerne l'étude de ce coffret, un seul fait semble être acquis depuis peu : les fouilles faites de 1940 à 1949 sous la basilique de Saint-Pierre au Vatican ont permis la reconstitution de la « Confession » de l'église constantinienne⁽¹⁾, et il se trouve que celle-ci correspond à la « Confession » représentée sur la face postérieure du coffret.

Cette identité apporte une importante contribution à l'étude de l'architecture paléochrétienne de Rome. Mais on ne doit pas sous-estimer non plus son importance pour l'étude du coffret de Pola. Elle permet de l'envisager sous un jour nouveau.

En 1928, Wilpert avait défini l'architecture des images sur l'ivoire comme « *più o meno fantastica* » : il n'avait cru y reconnaître qu'une « *creazione dell'artista* »⁽²⁾. Aujourd'hui, cette opinion est aussi périmée que celle de Gnirs, qui, bien que partant d'une idée juste, cherchait dans les scènes du coffret des reflets de l'architecture d'Aquilée⁽³⁾. De même toutes les autres tentatives pour localiser les scènes du coffret de Pola (Istrie ou Aquilée) et d'autres objets similaires, entreprises, après Gnirs, par Morey, Soper et dernièrement par Wessel⁽⁴⁾, se sont avérées dénuées de tout fondement. On peut se demander à quels sujets répondent les images des trois autres côtés du coffret et celle de son couvercle. Si la face postérieure du coffret représente sûrement et avec une exactitude remarquable une architecture réelle, on peut s'attendre à ce que les autres côtés du coffret évoquent de même des architectures. Mais le problème est loin d'être clair. Carlo Cecchetti⁽⁵⁾ a émis cette hypothèse ingénieuse que les côtés représenteraient d'autres aspects de l'église Saint-Pierre — hypothèse que nous discuterons plus loin. Quant à l'auteur de la dernière étude sérieuse du coffret, Th. Klauser, il arrive à cette conclusion « qu'on ne peut faire beaucoup plus qu'identifier définitivement l'architecture figurant sur le côté postérieur du coffret (la « *confessio* »)⁽⁶⁾ ».

La majorité des études critiques relatives aux fouilles s'accordent sur la reconstitution de la confession de Saint-Pierre⁽⁷⁾ (fig. 6 et 7). Cependant, deux points restent douteux :

Atti). P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana* I, Torino 1927, p. 322 : Ravenne ou Rome. P. DUCATI, *L'Arte in Roma dalle origini al sec. III*, Bologne, 1938, p. 380 : Rome, peut-être Ravenne. C. CECCHETTI, *Vita in Roma nel medio evo* I, in *Arti minori e il costume*, Rome 1951-1952, p. 210.

(1) B. M. APOLLONIO GRETTE, A. FERRUA, E. JOSI, E. KIRSCHBAUM, *Esplorazioni sotto la Confessione di S. Pietro in Vaticano e seguite negli anni 1940-1949*, Città del Vaticano, 1951, t. I, p. 169, pl. H (cité ci-dessous : *Explorations*). Déjà M. GERRATI avait vu sur le dos du coffret une image de la Confession de Saint-Pierre, dans *Studi Romani* II, 1914, p. 354, et dans son édition de Alphanus, *De Basilica Vaticanae*, Rome 1914, p. LXII, de même A. BAIRD, dans *The Burlington Magazine*, XXIV, 1915-1914, p. 128, TOESCA, *op. cit.*, p. 322 et DUCATI, *op. cit.*, p. 380 et suiv.

(2) WILPERT, *Atti*, p. 148 et suiv.

(3) A. GNIRS, dans *Jahrb. d. Zentral. Comm. f. Denkmalpflege* IX, 1915, p. 167 et suiv. Le même dans *Jahreshefte d. Oester. Arch. Inst. in Wien* XIX-XX, 1919, annexe, p. 192.

(4) Voir les références n. 5 à 7, p. 157.

(5) Cf. l'ouvrage cité *supra*.

(6) Th. KLAUSER, *Die römische Petruskirche im Lichte der neuen Ausgrabungen unter der Petruskirche, in Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, Heft 24, 1956, p. 114 (cité ci-dessous : *Klauser, Petruskirche*).

(7) E. KIRSCHBAUM, *Das Petrusgrab*, dans *Stimmen der Zeit*, 1950, 1952, p. 322; H. SPIEL, *Memoria S. Petri*, dans *Wort und Wahrheit* VII, 1952, p. 262 et suiv.; J. B. WARD PERKINS, *The Shrine of S. Peter and its Twelve Spiral Columns*, dans *Journal of Roman Studies* XLII, 1952, p. 21 et suiv.; J. M. C. TOYNBEE, *The Shrine of S. Peter and its Setting*, id., XLIII, 1953, p. 25 et suiv.; J. CARCOPINO, *Études d'histoire chrétienne*, Paris 1953, col. 204, 211, 214 et suiv. (cité ci-dessous : *CARCOPINO, Études*). CARROU-LECLERC-MARROU, *DACL* XV, 2, 1953, col. 3332 (H.-J. MARROU); J. RUTSCHBAERT, *Réflexions sur les fouilles vaticanes II. Données épigraphiques et littéraires*, dans *Rev. d'hist. eccl.* XLIX, 1954, p. 38, 45 n. 2, 51, 55 (cité ci-dessous : *RUTSCHBAERT, Réflexions*); G. H. FORTY, Jr. dans *Late Class. and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend*, Princeton 1955, p. 60 et suiv.; J. M. C. TOYNBEE et J. B. WARD PERKINS, *The Shrine of S. Peter and the Vatican Excavations*, London 1956,



Photo Alinari.

FIG. 1. — Pola. Coffret. Côté antérieur.



Photo Alinari.

FIG. 2. — Pola. Coffret. Côté postérieur.



Photo Alinari.

FIG. 3. — Pola. Coffret. Côté gauche.



Photo Alinari.

FIG. 4. — Pola. Coffret. Côté droit.



FIG. 5. — Pola. Coffret. Couvercle.

l'aménagement primitif de l'édicule sépulcral intérieur (autel fixe ou autel portatif devant la confession?), et l'image primitive de l'abside. Un nouvel examen des parties correspondantes du coffret de Pola, sans prétendre à une conclusion définitive, peut être utile pour essayer de résoudre ces problèmes.

Selon l'opinion des érudits du Vatican, l'édicule intérieur du tombeau contenait « una spezia di cassa a sportelli, a due partite probabilmente apribili »⁽¹⁾. Cette caisse qui avait la forme d'un autel occupait l'espace sous la dalle de travertin 11-12. Sur cette dalle était fixée une croix et la voûte de la niche N3 devait être peinte ou ornée, sans doute, de deux figures telles que celles que l'on peut reconnaître sur le coffret de Pola des deux côtés de la croix (fig. 8).

J. B. Ward Perkins et J. M. C. Toynbee⁽²⁾ proposent une autre interprétation de l'architecture : ils voient entre les deux figures en prière une porte de bois fermant la lourde construction cubique élevée au-dessus de la tombe de saint Pierre.

Th. Klauser se prononce dans le même sens⁽³⁾. Il distingue sur l'ivoire une porte à double battant fermant l'ensemble de l'édicule funéraire. L'espace entre la porte et l'arc de la niche serait alors rempli par une grille où il croit reconnaître la croix et les deux figures qui l'encadrent. Il faudrait alors renoncer à la construction en forme d'autel dessinée par les fouilleurs et admettre l'existence d'un autel portatif devant l'édicule. Mais il est difficile d'imaginer une grille avec une croix et deux figures au-dessus de la porte.

Les témoignages écrits que J. Ruysschaert interprète le premier⁽⁴⁾ et les trouvailles archéologiques parlent plutôt en faveur de l'opinion des fouilleurs : Grégoire de Tours entre 590 et 594 décrit l'autel dressé au-dessus de la confession et la *fenestella* placée au-dessus du tombeau⁽⁵⁾. Certes ce témoignage n'atteste l'existence d'un autel au-dessus du tombeau que pour la fin du VI^e siècle, mais un fragment d'une lettre de saint Jérôme écrite vers 400, peut, à l'avis des deux archéologues anglais, être interprété dans le même sens⁽⁶⁾. Comment était cette « *imaginem aureum cum XII portas et apostolos XII et salvatorem* » offerte par Valentinien III à la demande de Sixte III (432-440) et que le pape « *posuit super confessionem* » après qu'il

p. 203 et suiv. (cité ci-dessous : TOYNBEE-WARD PERKINS, *Shrine*). TH. KLAUSER, *Petrus-tradition*, p. 32, n. 48, p. 63 et suiv. L'ouvrage de E. KIRSCHBAUM, *Die Gräber der Apostel Petrus, Paulus und Lucius*, Francfort, 4, 1957, ne paraît qu'après l'achèvement de la présente étude.

⁽¹⁾ *Esplorazioni*, p. 171, fig. 99-101.

⁽²⁾ J. B. WARD PERKINS dans *Journal of Roman Studies*, 1952, p. 22, *supra*, II; TOYNBEE-WARD PERKINS, *Shrine*, p. 203 et suiv.

⁽³⁾ TH. KLAUSER, *Petrus-tradition*, p. 100, 111. Voir aussi H. SPEIER dans *Wort u. Wahrheit* VII, 1952, p. 262 et suiv.; J. CARCOPINO, *Études*, p. 204. Les autres auteurs qui acceptent un autel portatif sont cités chez J. RUYSSCHAERT, *Reflexions*, p. 47, 1.

⁽⁴⁾ J. RUYSSCHAERT, *Reflexions*, p. 21 et suiv., 37 et suiv.

⁽⁵⁾ « *Hic enim sepulchrum sub altare collocatum, valde rarum habetur. Sed qui orare desiderat, reservatis cancellis, quibus locus ille ambitus, accedit super sepulchrum; et sic fenestella parvula patefacit, immisso introrum capite, quae necessitas promittit effugiat* » (*Liber in gloria martyrum*, 27). Voir J. B. WARD PERKINS, dans *Journal of Roman Studies*, 1952, p. 22, n. 11; P. LEMERLE, dans *Revue historique* CCVI, 1952, p. 223; J. CARCOPINO, *Études*, p. 240 et suiv. et en premier lieu J. RUYSSCHAERT, *Reflexions*, p. 40 et suiv.; TH. KLAUSER, *Petrus-tradition*, p. 63 où ce passage est interprété comme une preuve d'un « autel fixe ».

⁽⁶⁾ « *Male fecit ergo Romanus episcopus qui super mortuorum hominum Petri et Pauli, secundum nos ossa reneranda, secundum te vilen pulvisculum, offert Domino sacrificia, et tumulos eorum Christi orbatur altaria?* » (*Contra Vigilantium* 8). Voir TOYNBEE-WARD PERKINS, *Shrine*, p. 234, n. 50; J. RUYSSCHAERT, *Reflexions*, p. 21, n. 1, 39, 47 et suiv.; C. A. RALLIGH RADFORD, dans son compte rendu du livre de TOYNBEE et WARD PERKINS, dans *Journal of Roman Stud.* XLVII, 1957, p. 277, critique la reconstitution de ces deux auteurs en parlant de ce passage et d'autres considérations et est enfin d'accepter un autel permanent.

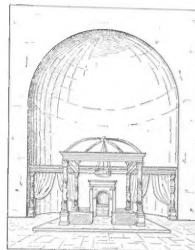


FIG. 6. — Rome, Saint-Pierre.
Reconst. Th. Klauser.



FIG. 7. — Rome, Saint-Pierre.
Reconst. d'après *Esplorazioni*, pl. H.



FIG. 8. — Pola. Coffret. Détail du côté postérieur.



FIG. 9. — Pola. Coffret. Détail du côté postérieur.

eut « ornabit de argento confessionem beati Petri apostoli »²(1). L'hypothèse la plus valable est peut-être celle d'un retable lié à un autel fixe.

Quant à cet autel, on l'imagine mieux fermé par des portes, comme sur le coffret de Pola. Cette solution semble préférable à celle d'une lourde construction cubique ou bien d'un édicule vide.

D'autre part, l'information donnée par le *Liber Pontificalis* quant aux colonnes tordues en spirales comme les vrilles de la vigne, se trouve vérifiée. On peut donc se fier également à ce texte en ce qui concerne la lampe en forme de couronne, telle qu'elle est figurée sur l'ivoire de Pola et identifier ainsi la grande croix avec la croix en or de Constantin⁽²⁾.

Il est difficile d'établir si les deux figures encore visibles près de la croix représentent les princes des apôtres⁽³⁾. En 1776, Stephanus Borgia dans sa description de la confession mentionne des images en mosaïques des deux princes des apôtres, à côté de la « Nichia dei Pallii »⁽⁴⁾. Les archéologues du Vatican les ont attribuées à l'époque d'Urbain VIII⁽⁵⁾, tandis que Stephanus Borgia ne mentionne que leur restauration sous ce pape. Ces images, en tout cas, remplacèrent sûrement des représentations antérieures; le *Liber Pontificalis* affirme que Léon III (795-816) « intro confessionem basilicae beati Petri fecit Salvatorem stantem, dextra levante eius beati apostoli Petrus et Paulus... »⁽⁶⁾. Léon III d'autre part avait remplacé la croix d'or de Constantin, disparue, ainsi que les images des deux princes des apôtres, par une image en mosaïque du Christ et des deux apôtres Pierre et Paul qui seront de nouveau refaits sous Urbain VIII. Le coffret de Pola est une preuve de cette pratique de l'« adorati » *Crucis* devant le tombeau de la confession de Saint-Pierre au début du VI^e siècle. Étant donné le date probable de cette croix, on pourrait supposer aussi le maintien, au-dessus de la tombe du plus illustre des martyrs chrétiens, de la plus ancienne version du thème de la croix triomphale flanquée de deux martyrs (qui sont ici les deux princes des apôtres)⁽⁷⁾.

Faut-il identifier les deux fidèles qui se tiennent sur l'ivoire de Pola, devant la confession,

(1) *Liber Pontificalis*, édit. Duchesne, p. 233. L'existence de cet ouvrage ne peut être niée, car il est mentionné dans une lettre du pape Hadrien à Charlemagne, voir DUCHESNE, *op. cit.*, n. 6. Sur le coffret de Pola, on voit encore (?) une croix avec les deux princes des apôtres. Ne serait-ce pas un terminus ante quem pour la confection de l'ivoire? En 439-440, Valentinien III était à Rome, il aurait pu alors commander cette *imago* car on possède d'autres témoignages de sa piété : il donne par exemple des terres et un vase d'argent à S. Lorenzo in Lucina (*Lib. Pont.*, édition Duchesne, I, p. 234), une décoration en mosaïque à S. Croce in Gerusalemme (v. E. MÜNTZ dans *Amer. Journ. of Arch.* VI, 1890, p. 1 et R. KRAUTHHEIMER, dans *Corpus Basil. Crit.* I, p. 169); son épouse Eudoxie consacre la même année S. Pietro in Vincoli (R. KRAUTHHEIMER, dans *Proceed. Americ. Philologic. Society* 84, 1941, p. 402).

(2) De même J. RUYSSCHAERT, *Reflexions*, p. 37 et suiv., 55, qui écarte la proposition de J. Carcopino d'imaginer la croix dans l'abside. Il rend très possible l'opinion selon laquelle le côté Est du tombeau a dû présenter non pas des pilastres, comme cela a été admis par les fouilleurs, mais des colonnes en porphyre qui sont d'ailleurs mentionnées dans le *Lib. Pont.*

(3) La surface travaillée de la petite voûte de l'abside à l'intérieur de l'édifice sépulcral, sur le coffret de Pola, qui pourrait faire penser à une grille, pourrait également faire penser à un décor de rinceaux autour de la croix.

(4) Stephanus BORGIA, *Vaticana Confessio Beati Petri*, etc., Rome 1776. Frontispice et p. LXV (reproduit dans *Capitolium* XXV, 1950, p. 299).

(5) *Explorazioni* I, p. 199, pl. LXXXI. Aussi H. I. MARROU, *loc. cit.* (voir n. 16), col. 3312.

(6) *Lib. Pont.*, édition Duchesne II, p. 14.

(7) Thème étudié par A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 239. (Cité ci-dessous : A. GRABAR, *L'empereur*.) Du même, *Martyrium II*, Paris 1946, p. 68 et suiv. Voir aussi J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosian. Zeit*, Berlin 1941, p. 135 et suiv.; E. von MEERLIN, *Ein alchiristi. Biesarkophag*, dans *Berytus* XI, 1955, p. 67 et suiv. On indiquera également une plaque portée par deux anges, avec une croix au milieu de deux figures latérales, sur la colonne d'Arcadius (fig. chez A. GRABAR, *L'empereur*, pl. XIII). Selon J. WILPERT, *Atti*, p. 142 et A. GRABAR, *L'empereur*, p. 241, ce motif peut dériver du trophée romain.

comme un couple chrétien implorant saint Pierre de leur donner une progéniture⁽¹⁾? Leur attitude est semblable à celle des martyrs qui, sur d'autres images, prient devant la croix. La femme semble élever dans ses mains un petit objet qui est peut-être une de ces petites pyxides remplies de « brandea » que décrit le pape Grégoire le Grand⁽²⁾. L'homme qui tend une main vers la croix indique-t-il de l'autre le tombeau ou bien touche-t-il la porte, comme pour la fermer?

Le problème de l'image primitive qui décorait l'abside de Saint-Pierre reste aussi sans solution. Son état, sous Clément VIII, peu de temps avant la démolition de cette partie de l'édifice (1592), est connu, grâce à plusieurs copies, dont l'une est certifiée par un acte de notaire⁽³⁾. Le *Liber Pontificalis* permet de suivre les étapes de l'histoire de cette mosaïque. Exécutée sans doute sous l'empereur Constantin, fils de Constantin, entre 337-350, ou peut-être un peu plus tard, elle fut probablement restaurée au V^e siècle sous Léon I^{er} et ensuite sous Severinus en 640 : « Hic renovavit abside beati Petri apostoli ex musivo, quod dirutum erat »⁽⁴⁾. Le pape Innocent III (1198-1216), qui en 1200 avait fait restaurer les absides de Saint-Paul et de Saint-Jean-de-Latran, fit entreprendre la restauration complète de la mosaïque de l'abside : « Absidem... fecit decorari musivo, et in fonte ipsius basilicae fecit... restaurari musivum, quod erat ex magna parte consumptum »⁽⁵⁾. En dépit de ces multiples restaurations, Müntz a cru reconnaître des restes de la mosaïque de Constantin dans celle du XVI^e siècle⁽⁶⁾, et Wilpert dit « que la copie contient (dans l'essentiel) les symboles et les figures qui étaient représentées déjà sur la mosaïque primitive de Constantin »⁽⁷⁾. J. M. C. TOYNBEE et J. B. WARD PERKINS étaient en 1956 de cet avis, que les archéologues du Vatican adoptèrent comme base en vue de leur reconstitution de l'abside de Constantin⁽⁸⁾.

Sur le couvercle du coffret (fig. 11), la *Traditio legis* est figurée telle qu'on la trouve sur les sarcophages depuis 370, formule iconographique unique pour tout l'Occident aussi bien dans les arts mineurs que dans l'art monumental.

Depuis longtemps la fréquence de cette scène a fait penser à l'existence d'un important modèle monumental. J. B. de Rossi et tout dernièrement J. Kollwitz ont soutenu que cette *Traditio legis* aurait pu être créée au milieu du IV^e siècle pour l'abside de l'église Saint-Pierre⁽⁹⁾. Toutefois, bien qu'imparfaitement étudiée, l'image de l'abside, au XVI^e siècle, diffère par des détails importants de la figuration primitive (fig. 10) : le Christ trône comme un empereur byzantin au centre de l'abside, Pierre et Paul se tiennent à ses côtés en l'acclamant. L'élan dramatique de la *Traditio*, qui est conforme à l'esprit de l'Antiquité, a complètement disparu. La *Traditio* de Pola et celle de l'abside de Saint-Pierre sont très différentes : celle-ci est typique pour la basse époque romaine, celle-ci, pour le moyen âge romain (v. Addition p. 194).

(1) Ainsi en dernier lieu Th. KLAUSER, *Petrus-tradition*, p. 113.

(2) Voir n. 5 de la p. 188.

(3) E. MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie VI*, dans *Revue archéol.*, 1882, p. 144, n. 1; J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, 1917, p. 351 et suiv., fig. 114.

(4) *Lib. Pont.*, édition Duchesne, I, p. 329.

(5) *Mat. Spicilegium romanum* VI, p. 302.

(6) MÜNTZ, *Notes*, p. 147.

(7) J. WILPERT, *op. cit.*, p. 361.

(8) J. M. C. TOYNBEE, dans *Journal of Roman Stud.* XLIII, 1953, p. 26, p. 14. Le même et J. B. WARD-PERKINS, *Shrine*, p. 212. *Explorazioni* I, pl. H. En dernier lieu : KIRSCHBAUM, *Die Gräber der Apostel* (Jürgen, Frankfurt-s.-M., 1957, p. 156 et pl. 29).

(9) J. B. de Rossi, dans *Bull. Arch. Crit.* 5, 1887, p. 27 (Müntz, dans *Revue arch.*, 1882, p. 143 et suiv. le suit).

J. KOLLWITZ, *Christus als Lehrer und die Gesetzübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst*, Rome, dans *Röm. Quartalschrift* 44, 1936, p. 59 et suiv. Le même, *Christusbild, dans Reallexik. f. Antike u. Christ.* III, p. 16 et suiv. Voir aussi F. VAN DER MEER, *Majestas Domini*, Città del Vaticano, 1955, p. 54 et suiv., 63.

On ne saurait admettre par conséquent — contrairement à ce qui est admis habituellement — que l'image du coffret ait suivi exactement le modèle constantinien. Si cela était le cas, le coffret reproduirait une variante rare (en dehors de Saint-Pierre) d'une version de la *Traditio legis* qui fut largement répandue⁽¹⁾.

Une comparaison de la figure du Christ, dans l'abside de Saint-Pierre, avec celle de l'abside de Saint-Paul (fig. 12) devrait suffire pour reconnaître dans ces deux images des œuvres de style byzantin, dues aux mosaïstes d'Innocent III, Vénitiens d'origine⁽²⁾. De nombreux exemples romains de ce même type du Christ, tous du début ou du milieu du XIII^e siècle, confirment cette origine de la figure du Christ de l'abside de Saint-Pierre : le Christ trônant de l'église Saints-Côme-et-Damien (première moitié du XIII^e siècle)⁽³⁾ à le même escabeau en forme de coquille que le Christ du Jugement de la chapelle des Quatre-Saints-Couronnés (1243-1254)⁽⁴⁾ et que le Christ du monument d'Honorius IV (1266) à S. Maria in Araceli⁽⁵⁾. Le motif du double coussin sur lequel siège le Christ à S. Giovanni e Paolo (1255)⁽⁶⁾ se retrouve à l'abside de Saint-Pierre, ce qui prouve l'exactitude des copistes de Saint-Pierre qui l'ont emprunté à S. Giovanni⁽⁷⁾. Si le Christ paléo-chrétien de Saint-Pierre (vers 370) a exercé une grande influence pendant plus de 50 ans, le Pantocrator du XIII^e siècle a dû souvent servir de modèle jusque vers 1300 environ⁽⁸⁾. Dans ces copies du XIII^e siècle, on peut de même reconnaître la figure de saint Paul acclamant de la *Traditio legis* paléochrétienne, à travers le costume médiéval et malgré l'atténuation du motif de la marche. Cette figure de saint Paul peut servir de preuve de la fidélité des copistes⁽⁹⁾.

La figure de saint Pierre est au contraire une création nouvelle qui se laisse difficilement analyser. Sa main droite bénissant est levée vers le ciel⁽¹⁰⁾; un pli mal compris du vêtement se forme entre ses bras, — à moins qu'on ne reconnaisse dans ce pli un souvenir du bord du vêtement dans lequel le Christ primitivement posait le rouleau de la Loi. Mais il faut reconnaître qu'il est impossible de retrouver, dans cette caricature médiévale, la figure de saint Pierre créée par l'art chrétien antique. Il faut admettre plutôt que — contrairement à l'image

⁽¹⁾ La *Traditio* avec le Christ trônant selon le type des sarcophages de Bassus et du Latran n° 174, doit être exclue, de même que la variante de Ravenna (sarcophages à S. Francesco, dans la cathédrale, à S. Maria in Porto, à S. Apollinaire in Classe), car les palmiers, la frise des hébreux et le type de saint Paul dans l'abside de Saint-Pierre indiquent unanimement une tradition romaine de l'époque de Théodose.

⁽²⁾ E. MÜNTZ, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, dans *Revue de l'art chrét.* IX, 1898, p. 16. J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, p. 549.

⁽³⁾ J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 264.

⁽⁴⁾ J. WILPERT, *op. cit.*, pl. 268.

⁽⁵⁾ J. B. DE ROSSI, *Mosaici*, pl. XXXVI.

⁽⁶⁾ J. WILPERT, *op. cit.*, pl. 270.

⁽⁷⁾ Un sujet comparable à celui de l'abside de Saint-Pierre sert de base à la peinture de l'abside — perdue mais connue par un dessin exact — de l'église souterraine de S. Martino ai Monti (voir WILPERT, *op. cit.*, p. 335 et suiv., fig. 109; ARCELLINI-CECCARELLI, *Le Chiese di Roma* I, 1942, p. 268 et suiv., fig. 271). Les figures latérales de Paul et Pierre ont gardé le type paléochrétien, remontant probablement aux figures apostoliques de la mosaïque du pape Symmaque (498-514), tandis que, au centre, la figure de Marie trônant porte nettement des traits du XIII^e siècle.

⁽⁸⁾ Pour les exemples siciliens de ce type du Christ à Saint-Pierre, voir OTTO DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, fig. 39 (Palermo-Palatina), fig. 76-A (Monreale), 84 (Monreale, Pierre trônant).

⁽⁹⁾ En dernier lieu combattit à nouveau, injustement, par HOOVER, *loc. cit.*, p. 307. Ce geste se retrouve dans la figure de saint André de l'abside de l'église de Saint-Paul. Dans son ensemble l'image de Pierre fait penser plutôt à une figure du Quattrocento. En effet, elle ressemble d'une façon inattendue au saint Joseph du « tondo » de Fra Angelico et Fra Filippo Lippi, de la National Gallery à Washington (coll. Kress, 1085). J. Wilpert avait admis une restauration de la mosaïque, « juste avant sa destruction définitive » (*Mosaiken und Malereien*, p. 366).



FIG. 10. — Rome. Saint-Pierre. Mosaïque de l'abside (d'après Ciampini).



FIG. 11. — Pola. Coffret. Couverture.



FIG. 12. — Rome. Saint-Paul. Mosaïques de l'abside.

de saint Paul — cette figure, comme celle du Christ, est une création du XIII^e siècle et non une réplique d'un modèle du IV^e ou du V^e siècle.

Malgré ces changements de détails, rien d'essentiel n'a été modifié dans le groupe des trois figures de la *Traditio paléochrétienne*. Avec la traditionnelle figure de Paul, on a conservé les palmiers et la frise des brebis. Avec la traditionnelle figure de Paul, on a conservé les palmiers et la frise des brebis, bien qu'on l'ait compliquée par des accessoires médiévaux⁽¹⁾. Ces restes de la composition primitive, autant que les indications sur les modifications apportées par le Ducato aux figures du Christ et de saint Pierre (XIII^e siècle), nous autorisent à supposer qu'avant la restauration d'Innocent III l'abside de Saint-Pierre, qui était probablement postérieure au milieu du IV^e siècle⁽²⁾, contenait une *Traditio legis* du type du coffret de Pola (fig. 13).

En rapport avec cela, les essais récents de Seston⁽³⁾, Ruyschaert⁽⁴⁾ et Kirschbaum⁽⁵⁾ de ne placer le commencement des travaux à Saint-Pierre qu'à une époque avancée du IV^e siècle reçoivent un intérêt tout particulier. Étant donné que Saint-Pierre n'est pas mentionné dans le Chronographe de 354 et que, en 353, la commémoration de saint Pierre est célébrée encore « ad Catacumbas », l'édifice ne semble pas avoir été terminé à cette date. Ce qui signifie que la mosaïque de l'abside n'a pu être consacrée qu'après 354. Et comme, d'autre part, le sarcophage de S. Sebastiano⁽⁶⁾ qui nous offre le plus ancien exemple de la *Traditio legis* romaine, est postérieur au milieu du IV^e siècle, la date de l'apparition de la *Traditio legis* coïncide avec celle que nous venons d'admettre pour les détails de la mosaïque absidiale de Saint-Pierre (après 354). Tout nous invite ainsi à placer cette mosaïque au troisième tiers du IV^e siècle.

On devrait rappeler aussi d'autres témoignages sur les travaux de décoration intérieure et extérieure à Saint-Pierre, qui s'y poursuivaient jusqu'au milieu du V^e siècle. Une inscription d'Anastasia femme du consul Marianus (423) évoque d'une façon générale des travaux de

⁽¹⁾ On ne saurait compter l'*Heimasia* représentée au milieu du registre inférieur de l'abside parmi les éléments paléochrétiens des absides (ainsi Th. KLAUSER, *Petratradition*, p. 112). Pour le moment il est impossible de prouver l'existence d'une frise de brebis paléochrétienne avec trône céleste au milieu. En revanche, il revient à la même place dans l'abside de S. Paolo qui est bien du XIII^e siècle. Dans cette église on supprima la frise des brebis et on la remplaça par une procession des apôtres (voir p. 23); mais on renouvela vers 1200 les images des deux villes, on ajouta les arbres et une nouvelle image centrale. Il semble évidemment peu indiqué de placer le pape et l'*ecclesia* simplement dans la frise des brebis et de les confronter uniquement avec l'Agneau du Christ.

⁽²⁾ Une autre opinion a été émise par L. DE BRUYNE (qui s'appuie sur WILPERT) dans *Bibl. Ephemeridis Liturgicae* 22, 1940 (*Miscellanea Mohlborg*), p. 156. Il suppose que la *Traditio* devait être plutôt dans le baptistère de Damas, et que ce thème fut créé d'abord pour un baptistère, car « aucune basilique ancienne ne nous a conservé ce motif ». Mais cela ne prouve rien, car le thème n'avait été en usage à Rome que pendant à peine plus de cinquante ans, et parce que — d'une façon manifeste — il perdit vite sa place essentielle dans la composition de l'abside du Latran. D'autre part le rôle de second plan de la « *Traditio* » dans la décoration des baptistères de S. Costanza, Naples et Ravenne n'explique pas la diffusion extraordinaire de ce thème. Enfin, qu'il soit permis de citer la « *Traditio* » dans l'abside de l'église S. Maria di Caneto à Pola, créée après 556 (A. COTTA, *Pola, ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen*, Vienne 1915, p. 102 et suiv., fig. 51) ainsi que dans l'abside de S. Silvestro à Tivoli (vers 1200, voir A. MUÑOZ, dans *Boll. d'Arte*, 1915, fig. p. 103; W. ANTHONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1915, fig. 66). Cette abside est probablement le dernier reflet direct de l'abside de Saint-Pierre, avant sa reconstruction par Innocent III.

⁽³⁾ W. SESTON, *Hypothèse sur la date de la basilique constantienne de Saint-Pierre de Rome*, dans *Cahiers archéologiques* 2, 1947, p. 157 et suiv.

⁽⁴⁾ J. RUYSCHAERT, *Les documents littéraires de la double tradition romaine des tombes apostoliques*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique* LII, 1957, p. 806 et suiv.

⁽⁵⁾ E. KIRSCHBAUM, *Die Gräber der Apostelkürten*, Francfort a. M., 1957, p. 152 et suiv. L'opinion de RUYSCHAERT, loc. cit., p. 797, n. 2, selon laquelle l'abside aurait été terminée avant 335 — à cause de l'inscription sur la couronne d'or de Constantin et Hélène, — est combattue par KIRSCHBAUM, loc. cit., p. 153, apparemment avec raison. La croix ne serait apparue que sous les fils de Constantin.

⁽⁶⁾ G. WILPERT, *Sarcophagi*, pl. 149.



FIG. 13. — Rome Saint-Pierre. Reconstitution.

Dessin P. A. Riedl.

marbriers, sous Innocent I^{er}. Ce même consul offrit plus tard, sous Léon I^{er}, la mosaïque de façade de Saint-Pierre. Un fils de Marianus semble avoir ordonné des travaux de la confession de Saint-Pierre. L'inscription qui en parle se trouvait « *in arca supra corpus sancti Petri* »⁽¹⁾. Enfin, F. Mather a pu — contrairement à l'opinion générale — dater du temps de Léon I^{er} la mosaïque aujourd'hui disparue de l'arc triomphal de Constance⁽²⁾.

En admettant une date avancée pour la mosaïque de l'abside de Saint-Pierre on fait disparaître une difficulté ressentie depuis longtemps, qui venait de ce qu'un long intervalle séparait la *Traditio legis* supposée constantinienne de ses reflets sur les reliefs des sarcophages romains.

Si la face postérieure du coffret représente la confession et son couvercle l'abside de Saint-Pierre, que figure la scène de la face antérieure (fig. 14-17 bis)?

Au milieu de la composition et la dominant, se dresse le Trône céleste, au-dessus de l'Agneau et de la montagne du Paradis, d'où s'écoulent les quatre Fleuves. Des deux côtés s'avancent, en acclamant, six apôtres que conduisent à gauche Paul et à droite Pierre. Six palmiers à l'arrière plan rythment cette procession. Une frise de feuilles avec une croix au milieu garnit le socle de cette face. Quatre brebis sortant de deux portes et se dirigeant vers le milieu animent la frise supérieure. La zone du couvercle présente une croix ornée de gemmes entre deux colombes.

On a voulu rapprocher, du point de vue du style, cette scène de celles qui décorent les sarcophages de l'époque théodosienne⁽³⁾; mais les processions monotones des apôtres sur les sarcophages ne permettent pas un tel rapprochement avec la procession vivante et animée du coffret. De plus, l'iconographie des sarcophages semble avoir ignoré le thème du Trône vide du Christ. F. Gerke rapproche cette scène des mosaïques du baptistère des Ariens à Ravenne où une procession des apôtres se dirige vers le Trône vide⁽⁴⁾. Mais là encore l'uniformité des figures s'oppose à toute comparaison de style et de type avec les figures aux mouvements libres des apôtres de Pola. Cependant, on peut accepter cette suggestion de Gerke, selon laquelle l'image du petit coffret remonterait à une composition monumentale.

Ciampini publia en 1693 une gravure représentant des fragments d'une mosaïque qui se trouvait jusqu'en 1686 dans l'abside de la basilique S. Andrea-Catabarbara-Patricia, sur l'Esquilin⁽⁵⁾ (fig. 18). Sous le pontificat de Simplicianus (468-483), le Goth Valila avait offert à cette église une mosaïque que nous connaissons par plusieurs reproductions. Le Christ se tient sur la montagne du Paradis avec trois apôtres qui s'en approchent de chaque côté. Si on compare cette mosaïque avec notre ivoire, on est frappé par la ressemblance des deux processions apostoliques⁽⁶⁾. Le geste, le mouvement et le costume des deux figures de Pierre sont très ressem-

(1) L. DUCHESNE, *Notes sur la topographie de Rome au Moyen Âge* III, sainte Anastasie, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire* VII, 1887, p. 390 et suiv.

(2) Cf. n. 7, p. 191.

(3) F. GERKE, dans *Zeitschrift für neutestament. Wissenschaft* 33, 1934, p. 179. Le même, dans *Riv. arch. crist.* 12, 1935, p. 145. A. C. SOPER, dans *The Art Bull.*, 1938, p. 154. C. R. MOREY, *Early Christian Art*, 2^e éd., Princeton 1953, p. 137. De LOOS-DIEZ, *op. cit.* (voir n. 3), p. 165. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton 1947, p. 571.

(4) F. GERKE, dans *Riv. Arch. Crist.* 12, 1935, p. 154; A. C. SOPER, *loc. cit.*, p. 157.

(5) J. CIAMPINI, *Vetera Monumenta a Constantino M. constructa*, Rome 1690-1699, vol. I, pl. LXXVI. De plus pour l'église : G. B. DE ROSSI, dans *Bull. arch. crist.* 1871, p. 5 et suiv., 41 et suiv.; Chr. HUYSEN, *Die Basilica des heil. ius Bassus und die Kirche S. Andrea Catabarbara auf den Esquilin*, dans *Festschrift für J. Schlosser zum 60. Geburtstag*, Vienne 1927, p. 53 et suiv.; Th. ASHBY and G. LUGLI, *La Basilica di Ginnio Bassus sull'Esquilino*, dans *Riv. Arch. Crist.* 9, 1932, p. 221 et suiv.

(6) Le rapport entre les deux œuvres a été déjà indiqué par A. GRIER, *Atti*, p. 30, mais sans en tirer les conséquences.



Fig. 16. — Détail.

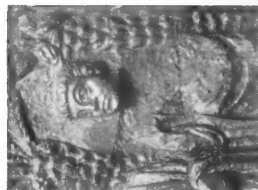


Fig. 17 bis. — Détail.



Fig. 17. — Détail.

Pola. Coffret. Côté antérieur.



Fig. 14. — Détail.



Fig. 15. — Détail.

hants. Sur la mosaïque comme sur l'ivoire, le bras droit sort du pli du manteau qui enveloppe l'épaule gauche (le manteau est plus large sur la mosaïque) et la main gauche tient un rouleau à demi déployé. Des différences insignifiantes peuvent être relevées dans le geste ramenant le vêtement du coude gauche vers la jambe; mais elles sont minimes en comparaison des évidentes ressemblances de l'ensemble. Sur le coffret, l'apôtre du milieu se tourne plus résolument vers le suivant, mais là aussi on peut parler du même type de figure. Dans le durcissement du système des plis, dans la partie inférieure de la figure de l'apôtre, on peut reconnaître une autre particularité du style de la mosaïque, perceptible à travers la copie.

Le rapport entre les deux œuvres est surtout visible dans la figure du dernier apôtre imberbe. Le geste typique de la main droite levée vers le visage se devine encore sur l'ivoire de Pola, et les plis sont ramenés dans la main gauche qui se dissimule sous le vêtement. On peut donc sans crainte se servir de la figure de la mosaïque pour compléter celle de l'ivoire.

Le côté gauche de la mosaïque est malheureusement très détérioré. Néanmoins la comparaison des deux figures de saint Paul prouve la parenté étroite des deux œuvres. La main droite enveloppée du pallium, la gauche tenant le rouleau d'écritures, le motif de la marche, celui du vêtement sont identiques. Les quelques différences de détails peuvent être attribuées au style plus évolué de la mosaïque, plus dure et schématique.

On peut relever sur la reproduction de la mosaïque, dans le personnage qui suit saint Paul, des détails manifestement inexacts et incohérents : le mouvement du bras gauche tendu vers le bas, le pli du vêtement incorrectement posé sur le bras, la bande transversale simulant une ceinture et qui laisse deviner le motif primitif du manteau passé sur le bras gauche; tous ces motifs encore perceptibles, ainsi que la figure de Paul, permettent de supposer que la partie gauche de la mosaïque correspondait à celle de l'ivoire, tout comme se ressemblent les parties droites de ces deux œuvres (voir *supra*).

La mosaïque se distingue du coffret par la figure centrale du Christ qui remplace le Trône vide (il en sera question plus loin) et par l'omission des palmiers.

Si on cherche à établir une relation entre une composition absidiale et un objet d'art mineur, on ne saurait en aucun cas supposer une dépendance de la mosaïque par rapport au coffret. D'autre part, la mosaïque étant d'une époque tardive, il est impossible d'admettre qu'elle lui ait servi de modèle. On est donc forcé de conclure que les deux monuments remontent à un prototype commun. Celui-ci a dû être une œuvre importante qui a fixé un type de composition promis à un succès considérable. Si à S. Pudenziana, le collage des apôtres trônant est réuni autour du Christ, si à Saint-Pierre, la composition absidiale est limitée aux trois figures de la *Traditio legis*, à S. Andrea les trois personnages de chaque côté marchent vers le motif central qui domine la composition. C'est là un type de composition que l'on rencontre dès le début du VI^e siècle à S. Cosma e Damiano (fig. 20) et qui se poursuit jusqu'au IX^e siècle à S. Cecilia et même jusqu'en 1291 à l'abside du Latran par les Torriti, c'est-à-dire un type qui se maintient pendant 800 ans, ce qui, malgré de multiples changements de détails, suffit à prouver son succès⁽¹⁾.

La description générale de ce type de figuration ne suffit pas à elle seule pour faire aboutir notre étude. Pour établir le modèle commun du coffret de Pola et de l'abside de S. Andrea, il faut étudier maintenant chacune de ces deux compositions à six figures et notamment le rythme général de ces compositions, les types de chacun des personnages et l'histoire de ces figurations.

⁽¹⁾ L'histoire de ce type d'abside a été poursuivie en dernier lieu par J. HOOGWERFF, *Atti*, etc. (voir p. 174, n. 5), p. 318 et suiv.



FIG. 18. — Rome, S. Andrea Catachilata. Mosaïque disparue (d'après CLAMPIN).



FIG. 19. — Rome, S. Cosma e Damiano. Mosaïque. Photo Andersen.



FIG. 20. — Rome, S. Cosma e Damiano (d'après CLAMPIN).

La mosaïque de S. Francesca Romana sur le Forum (fig. 19) recourt encore en 1161 aux types des figures du coffret ⁽¹⁾. Saint Paul y est devenu saint Jacques, avec un durcissement ornemental des détails. L'apôtre suivant du coffret est devenu saint Jean, mais l'attitude vivante de ce personnage sur le coffret de Pola — marche en avant et regard jeté en arrière — ne se laisse plus deviner que par la position des pieds, et la figure est d'une rigide frontalité. Malgré ces modifications, le rapprochement ne fait pas de doute. Les mosaïstes n'ont pas su comprendre le geste du pallium jeté par-dessus le bras gauche et l'ont transformé en un ensemble de taches plates qui ne rappelle en rien la souplesse du tissu. La figure de saint Pierre est la même sur les deux monuments.

La parenté de S. Francesca et de l'abside de S. Andrea s'affirme encore dans l'interprétation des détails. La figure de saint André rappelle la figure correspondante de l'abside de S. Andrea et ne se distingue de celle du coffret que par des détails insignifiants.

Un dernier souvenir de cette figuration des apôtres sur le coffret de Pola se retrouve dans une partie peu visible de l'abside de San Giovanni du Latran restaurée en 1291 par Torriti ⁽²⁾ (fig. 21-24), 850 ans séparent ces deux œuvres et néanmoins il n'est pas douteux que les groupes des trois apôtres qui se situent à droite et à gauche de la zone des fenêtres, suivent le schéma du coffret de Pola. La ressemblance est évidente entre la figure du dernier apôtre à droite de la mosaïque et celle qui lui correspond sur le coffret. La position de profil, le geste pensif de la main gauche, les plis du vêtement ramenés vers le coude, tout parle en faveur d'un prototype commun. Cela est également valable pour l'apôtre qui autrefois le suivait : même position frontale, même tête rejetée en arrière, même dessin général des gestes et des plis des vêtements. Dans la figure de Barthélemy qui correspond à Pierre, on ne peut que deviner l'antique prototype du Pierre de Pola, tant les vêtements ont été mal compris par le mosaïste. Il n'en est pas de même pour le personnage suivant qui présente sur les deux monuments des traits de ressemblance précis. Le rapport est plus vague pour le personnage de Jacques qui rappelle d'assez loin la figure de Paul.

On peut se demander ce qui avait engagé Torriti à reprendre en 1291 et reproduire sans grand changement une composition créée à la fin de l'Antiquité? Ce n'est certainement pas la connaissance du coffret de Pola, ni même celle de S. Andrea ou de S. Francesca. N'a-t-il pas trouvé ces figures dans l'abside même du Latran?

Pour résoudre cette question, il faudrait savoir quelle était la composition primitive de cette abside. Le *Lib. Pontificalis* nous enseigne seulement que l'empereur avait fait orner cette abside de l'église (fondée par Constantin en 319) de plaques d'or. Il n'est pas question de mosaïques ⁽³⁾; toutefois Müntz ⁽⁴⁾ et Wilpert ⁽⁵⁾, s'appuyant sur une légende de l'apparition miraculeuse de l'image du Christ lors de la consécration de l'église par Constantin, ont cru

⁽¹⁾ C. R. MORLEY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome in the Mediaeval Period*, Princeton 1915, p. 16 et suiv. ARABELLINO-CACCEPELLI, *Le Chiese di Roma*, I, 1945, p. 193 et suiv.

⁽²⁾ Sur les photographies on ne distingue jamais complètement les figures de la frise des apôtres. On doit donc revenir aux anciennes gravures de l'abside, par exemple G. M. CRESCIMBENI et BALDES, *Stato della SS. Chiesa papale lateranense nell'anno MDCCCXXIII*, Roma 1723, p. 108. A. VALENTINI, *La patriarcale basilica lateranense*, Roma 1837, pl. I.

⁽³⁾ *Lib. Pont.*, édition Duchesne, I, p. 172, n° 32.

⁽⁴⁾ E. MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie VI*, dans *Revue archéol.* XXXV, 1878, p. 273 et suiv.

⁽⁵⁾ C. WILPERT, *La decorazione costantiniana della basilica lateranense*, dans *Riv. arch. crist. VI*, 1929, p. 110 et suiv., fig. 32, donne l'image de l'abside sous Constantin selon WILPERT. La même opinion exprimée, par exemple, par C. CACCEPELLI, dans *Illustrazione Vaticana*, 30-6-1931, p. 18.

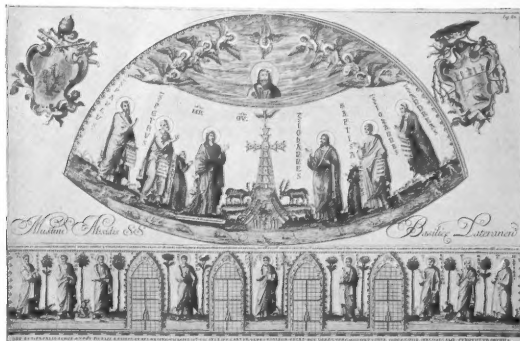


FIG. 21. — S. Giovanni in Laterano. Abside (d'après CRESCIMBENI).



FIG. 22. — Détail de la fig. 21.

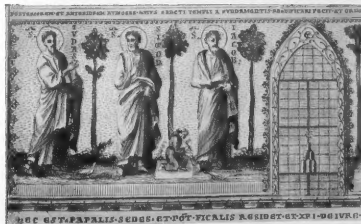


FIG. 23. — Détail de la fig. 21.

pouvoir conclure à l'existence d'une mosaïque, celle qui aurait été reproduite par Torriti en 1291 sans grands changements. En 1291, on aurait seulement ajouté les figures des saints François et Antoine, du pape Nicolas IV, de Torriti lui-même et de son collaborateur. Cette opinion fut toutefois mise en doute par Lauer en 1911⁽¹⁾, de Wall en 1914⁽²⁾, von Sybel en 1915⁽³⁾, Wulf en 1935⁽⁴⁾ et récemment par Hoogewerff⁽⁵⁾. Ce dernier savant soumit à une étude critique les sources relatives à cette abside et comme les érudits qui l'avaient précédé dans cette recherche, il conclut que Torriti n'avait pas inventé la composition de l'abside. Il n'avait fait qu'ajouter les figures que l'on vient d'énumérer et avait modifié d'une façon peu heureuse la position des mains de Marie. Le centre de la composition serait une variante de la *Désis*, c'est-à-dire un sujet qui ne fut créé à Byzance que vers la deuxième moitié du IX^e siècle, ce qui oblige à admettre une transposition de la mosaïque entre 900 et 1290 environ. Hoogewerff pensait que ces travaux avaient pu avoir lieu sous le pontificat d'Innocent III (1198-1216), le pape sous lequel avaient été également remises à neuf les absides de Saint-Pierre et de Saint-Paul.

Mais que voyait-on avant la *Désis*, c'est-à-dire à l'époque primitive? Hoogewerff pense que la légende de l'apparition miraculeuse de la face du Christ en 319 ne fut créée qu'au XII^e siècle et que par conséquent le buste du Christ en haut de l'abside devait être également une addition postérieure. Il en serait de même pour la grande croix qui n'aurait pu avoir cette forme au IV^e ou au V^e siècle. Après ces éliminations, Hoogewerff se hasarda à avancer cette hypothèse que le centre de l'abside aurait été occupé par une grande figure du Christ : le buste qu'on y voit encore en serait le dernier vestige⁽⁶⁾; aux côtés du Christ, il suppose la présence de deux apôtres et aux deux extrémités, les figures de Constantin et de Sylvestre I^{er}.

La reconstitution hypothétique de Hoogewerff s'appuie sur la large diffusion de ce type de décoration d'abside dont il a été déjà question plus haut. Or cette composition ne pourrait remonter qu'aux mosaïques d'églises aussi peu importantes que S. Andrea et S. Cosma et S. Damiano. Il serait plus logique de penser que leurs deux absides devaient refléter, l'une très fidèlement, l'autre plus librement, la composition de l'abside du Latran. Cette dernière aurait été exécutée sous le pape Léon I^{er}. Le *Liber pontificalis* parle en effet de réparations que ce pape avait entreprises après l'invasion vandale de 455.

Voici les raisons pour lesquelles je voudrais modifier sur certains points la savante et ingénieuse tentative de reconstitution de Hoogewerff :

En premier lieu, la parenté entre les compositions de S. Andrea et de S. Cosma et S. Damiano n'est pas assez étroite pour que l'on puisse conclure à un modèle commun. A S. Andrea, on ne trouve qu'une acclamation du Christ par les apôtres, à S. Cosma et S. Damiano, le sujet

⁽¹⁾ Ph. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911, p. 224, pense que le sujet de la *Traditio* devait se trouver dans l'abside paléochrétienne du Latran. Il indique que les images des saints qui se trouvent actuellement dans l'abside supposent des translations de reliques; celles-ci n'auraient lieu qu'aux VII^e et VIII^e siècles (p. 224).

⁽²⁾ A. DE WAAL, *Das Apismosaik in der Basilica Constantiniana des Lateran*, dans *Festschrift C. von Hertling*, Munich 1914, p. 1 et suiv. Il tient l'abside pour une création nouvelle de Torriti. De même C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1942, p. 143, n. 296.

⁽³⁾ L. VON SYBEL, *Mosaiken römischer Apisden*, dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1918, p. 290. Le même, *Entstehungsgeschichte der christl. Antike*, dans *Hist. Zeitschrift*, t. 125, p. 16, n. 1. Comme Lauer, il intervient en faveur de la scène de la *Traditio* dans l'abside du Latran et la date de règne de Léon I^{er}.

⁽⁴⁾ O. WULF, *Nachtrag*, etc. (voir n. 5), p. 47. Wulff voudrait placer la croix gemmée entre les princes des apôtres.

⁽⁵⁾ C. J. HOOGEWERFF, *Il mosaico absidiale di S. Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani*, dans *Atti Pont. Acc. Arch.* (série III), Rendiconti, t. XXVII, 1951-1954, Rome 1955, p. 297 et suiv. V. Addition p. 194.

⁽⁶⁾ Cette opinion a été déjà soutenue par L. VON SYBEL, dans *Hist. Zeitschrift*, t. 125, p. 16, n. 1.

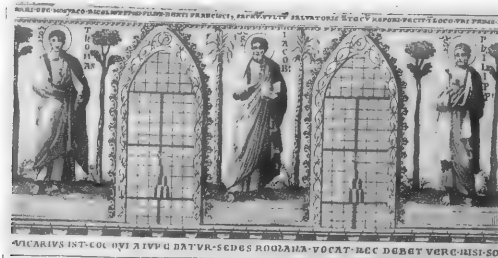


FIG. 24. — S. Giovanni in Laterano. Détail de la fig. 21.



FIG. 25. — Rome, S. Paolo (d'après NICOLAI, S. Paolo).

est d'une iconographie toute différente : les deux apôtres y accomplissent le rite de la présentation cérémonielle au Christ des deux saints titulaires portant la *paremia* sur leurs mains voilées. En outre c'est à peine si on peut trouver une ressemblance entre les figures si on les considère isolément. Ainsi, si on admet qu'il existe un lien entre l'abside primitive du Latran et celles de S. Andrea et de S. Cosma e S. Damiano, on ne saurait le supposer que pour l'une de ces absides : l'abside du Latran offrait soit une *acclamatio* du type S. Andrea, soit une *intercessio* du type de S. Cosma e S. Damiano.

Hoogewerf n'a pas remarqué les liens qui rapprochent le coffret de Pola, l'abside de S. Andrea et les six figures d'apôtres de la zone inférieure de l'abside du Latran. Il admet l'attribution de l'abside du Latran au règne de Léon I^{er}. Ce qui signifie que cette mosaïque postérieure au coffret et ce qui nous replace devant le problème du prototype commun à ces deux monuments.

Examinons une fois de plus la rangée des neuf apôtres de l'abside du Latran (fig. 22-24). On voit alors que les six apôtres extérieurs diffèrent des trois autres qui sont à l'intérieur. Tandis que les personnages de l'intérieur se tiennent immobiles de face et sans expression devant le spectateur, ceux de l'extérieur manifestent un élan, un mouvement vers le centre de la composition ; ils avancent en discutant et en gesticulant. Exactement comme les apôtres du coffret de Pola et de l'abside de S. Andrea, ils devaient s'adresser à l'image centrale du Christ ou au Trône vide quoique l'abside du Latran ne présente pas ces images actuellement.

Une suite semblable d'apôtres se déroule à la zone inférieure de l'abside de S. Paul⁽¹⁾ commencée par Innocent III et terminée par Honorius III (1216-1227) (fig. 25). Les douze figures se dirigent vers le Trône vide qui se dresse au milieu. A la conquête même de l'abside quatre autres figures d'apôtres entourent le Christ. Ainsi la mosaïque ajoute les évangélistes au nombre des apôtres. Dans l'abside du Latran, les quatre apôtres de la zone supérieure apparaissent également, mais on n'en compte que neuf à la zone inférieure, si bien que trois évangélistes manquent à la série des apôtres si on compare cet ensemble à celui de S. Paolo. Or on sait que les fenêtres de l'abside du Latran ont été percées à l'époque de Torriti⁽²⁾. Dans le souci de conserver la composition ancienne, il semble que Torriti ait laissé intactes les trois figures placées aux deux extrémités de la zone inférieure, mais le percement des fenêtres ayant supprimé trois figures d'apôtres, Torriti renonça à placer le Trône vide entre deux fenêtres, et le remplaça par un nouvel apôtre. Autre trace de cette restauration : les six palmiers extérieurs se distinguent des six palmiers intérieurs, comme les apôtres extérieurs se distinguent des apôtres intérieurs.

On peut donc de ces observations tirer cette conclusion que les trois figures des apôtres situées à l'intérieur de la zone inférieure ont été créées par Torriti, tandis qu'il ne fit sans doute que reprendre les six figures extérieures d'après la composition antérieure.

L'idée de placer les apôtres à la partie inférieure de la conque de l'abside et par conséquent à une échelle plus petite, ce qui les met dans une situation secondaire par rapport à la scène de l'abside elle-même, est une idée médiévale qui semble avoir été méconnue à l'époque du christianisme primitif. Dans les absides paléochrétiennes, c'est une rangée de brebis qui se trouve à la zone inférieure, comme réplique allégorique aux figures d'apôtres représentées à l'abside.

⁽¹⁾ G. B. DE ROSSI, *Mosaici*, fasc. XIX-XX. E. MÜNTZ, dans *Revue de l'art chrétien* IX, 1896, p. 17, remarque que seulement les deux apôtres du milieu suivent encore le style du XI^e siècle.

⁽²⁾ Sous Nicolas IV (1288-1292) ; voir LAUBER, *op. cit.*, p. 212.

On a toute raison de penser que ce fut Innocent III, ou son successeur Honorius III, qui remplacèrent une frise semblable de brebis par une suite d'apôtres. En ce qui concerne l'abside de S. Paul⁽¹⁾, L. von Sybel l'avait déjà supposé. Lors de la restauration du Latran, la rangée de brebis fut déplacée et installée, selon la coutume médiévale, auprès des fleuves du Paradis. Il faut remarquer ce fait étonnant : en 1200, on place, sur l'emplacement réservé aux brebis, six apôtres paléochrétiens, ceux-là mêmes qui, à l'abside de S. Andrea, occupent la place des six figures principales de l'abside du Latran.

Si on considère attentivement ces six figures qui sont toujours visibles à l'abside du Latran, on reconnaît les types des apôtres du coffret de Pola. En effet, les figures du XI^e siècle se superposent aux figures du V^e siècle, sans dissimuler les liens qui les attachent les uns aux autres. Le saint Paul de l'abside du Latran correspond trait pour trait à la figure de saint Paul sur le coffret de Pola et à l'abside de S. Andrea. Le saint André du côté droit est construit avec les mêmes éléments essentiels que la figure pensive de l'apôtre sur l'ivoire de Pola, toutefois avec cette différence qu'on lui a mis à la main un rouleau d'écritures et que son épaule droite est maladroitement raccourcie. Les mêmes traits caractéristiques (motif de la marche, plis sur la poitrine, gestes) se retrouvent à la fois dans l'évangéliste saint Jean de la mosaïque et dans la figure centrale du coffret ou de l'abside de S. Andrea. Certains détails à peine perceptibles lient également la figure de saint Jean-Baptiste à celle de Pierre sur l'ivoire. Enfin une belle observation de A. L. Frothingham⁽²⁾ a permis de découvrir une couche plus ancienne sous la figure byzantinisante de Marie : Torriti n'a pas transformé, comme l'avait admis Mintz, le geste de prière de la main de la Vierge en un geste de protection à l'égard de la nouvelle figure du Pape, mais il a doté Marie d'un bras droit nouveau. L'ancien bras droit a bien été conservé, mais par un mouvement circulaire prêté à la main, il a été transformé en bras gauche. On peut alors imaginer que la main gauche primitive étant à peine élevée, était probablement recouverte par le triple pli du vêtement, comme celle de Paul sur le coffret de Pola et à l'abside de S. Andrea. Torriti supprima cette main et allongea le vêtement vers le haut, ce qui priva de sens le mouvement de la draperie. Si on considère le thème de la marche que les images byzantines de la *Déesis* ne prêtent ni à Marie, ni à Jean, on devine derrière la figure de Marie de Torriti, celle du Paul paléochrétien, de même que l'on devine derrière le Jean de Torriti, la figure antique de Pierre. La conclusion est évidente : les personnages exécutés au temps d'Innocent III avaient été précédés par des figures du V^e siècle, dans le genre de celles qui apparaissent sur l'ivoire de Pola et à l'abside de S. Andrea (fig. 30).

Ainsi, la genèse de l'abside du Latran se présente de la façon suivante : la rangée des apôtres du coffret de Pola reproduit le schéma d'une composition que l'on peut reconnaître aussi dans l'abside de S. Andrea, dans celle de S. Francesca Romana et dans la partie de la frise des apôtres de l'abside du Latran qui est du XI^e siècle. On mit à leur place actuelle les six figures d'apôtres, au moment où l'on introduisait la *Déesis* comme motif central de l'abside et la frise raccourcie des brebis en haut. On se borna donc à permuter les frises supérieure et inférieure de la composition absidiale. Les figures de Marie et de Jean occupèrent la place traditionnelle de Pierre et de Paul qui, repoussés en arrière, comme l'évangéliste Jean et André, prirent la place des apôtres anonymes qui s'y trouvaient auparavant. On conserva à Paul sa figure primitive, et pour les nouvelles figures, on utilisa les éléments essentiels des apôtres antérieurs.

⁽¹⁾ L. VON SYBEL, dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 37, 1918, p. 292 et 304. L'auteur espère présenter ailleurs une analyse de l'abside de Saint-Paul.

⁽²⁾ A. L. FROTHINGHAM JR., *Mosaics of the Facade of S. Paolo fuori le mura di Rome*, dans *American Journal of Archaeology* 1, 1885, p. 357.

L'abside de l'oratoire de S. Venanzio au Latran⁽¹⁾ fournit un argument supplémentaire en faveur de cette hypothèse. Comme de Rossi l'avait déjà remarqué, l'abside de S. Giovanni du Latran a servi de modèle à S. Venanzio. C'est ce que montre le buste du Christ entouré de nuées et accompagné d'anges⁽²⁾. C'est ce que montrent aussi les figures des apôtres qui « avec l'uniformité d'éléments architecturaux »⁽³⁾ se suivent dans l'abside et témoignent d'une imitation de l'abside du Latran : les figures de Pierre à S. Venanzio et sur le coffret de Pola peuvent se rapprocher aisément (motif de la marche, dessins de draperies) : le rouleau que tient Pierre sur la mosaïque a été remplacé par le bâton et la croix sur le coffret, et le bras droit est tourné vers l'intérieur comme dans toutes les autres figures; Pierre, comme tous les autres saints, est subordonné au geste dominant de Marie. La position des pieds de saint Jean-Baptiste et d'autres traits chez Paul et Jean l'évangéliste indiquent également que l'abside du Latran leur avait servi de modèle, mais de modèle assez lointain.

L'hypothèse de Hoogewerff selon laquelle les absides de S. Andrea et de S. Cosma e Damiano reflétaient librement celle du Latran, doit être précisée en ce sens que si S. Andrea et le coffret de Pola ont copié dans l'essentiel l'abside du Latran, ce n'est pas le cas de S. Cosma e Damiano.

Ainsi, si on peut rétablir avec une grande vraisemblance l'aspect extérieur des six apôtres de la mosaïque ancienne du Latran, on ne saurait reconstituer avec la même sûreté la partie centrale de la mosaïque absidiale. Plusieurs remarques peuvent être formulées à ce sujet, que nous nous permettons d'exposer étant donnée l'importance de cette œuvre. Le centre de l'abside du Latran était-il occupé par le Trône céleste comme sur le coffret de Pola? ou bien par une image du Christ debout comme sur l'abside de S. Andrea (hypothèse de Hoogewerff)? ou encore par une grande croix gemmée, peut-être couronnée d'un médaillon avec le Christ?

J'incline à penser que dans ce cas encore, c'est le coffret de Pola qui reproduit l'état primitif de la composition du Latran. Il est difficile de considérer l'abside de S. Andrea comme une invention originale, mais elle semble plutôt être une compilation postérieure des scènes de la *Traditio* avec le Christ au milieu et de l'*Acclamatio* devant le Trône céleste. En faveur de la *Sedes Celsa Dei* à l'abside du Latran plaide non seulement la grande exactitude du coffret de Pola, en ce qui concerne l'identification de certains éléments de l'abside du Latran comme sur d'autres monuments anciens, mais encore le fait que c'est en Italie que les figures du Trône céleste sont les plus nombreuses dès la première moitié du V^e siècle⁽⁴⁾. Il suffit de se rappeler le baptistère des Ariens à Ravenne où une procession d'apôtres rejoint le Trône dans la coupole; la lunette de la chapelle de S. Matrona in Prisco près de Capoue, où le Trône vide est placé entre

⁽¹⁾ J. CIAMPINI, *Vetera Monumenta* II, pl. XXI. Ici c'est l'état de l'abside avant la construction du tabernacle en 1699. Voir encore G. B. DE ROSSI, *Mosaici*, pl. XIX. G. B. LAURER, *I Ritratti dei Papi nell'antichità e nel medio-evo* I, Città del Vaticano 1941, p. 81 et suiv.

⁽²⁾ Ce fait rend très douteuse l'opinion de Hoogewerff selon laquelle le buste du Christ serait une création du XII^e siècle.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *Römische Malerei vom Beginn des VII. Jahrh. bis zur Mitte des VIII. Jahrhds.* Thèse, Munich 1934, p. 14, n. 34. L'auteur reconnaît le reflet d'un modèle plus ancien à S. Venanzio et penserait à l'abside de S. Cosma e Damiano.

⁽⁴⁾ Sur le thème du Trône céleste à l'époque chrétienne, voir G. B. DE ROSSI, dans *Bull. di Arch. Crist.*, 1872, p. 125 et suiv., pl. VI (Sarcophage à Frascati); A. GRABAR, *L'Empereur*, 1936, p. 199 et suiv., 214 et suiv. F. VON DER MEER, *Majestas Domini. Studi di antichità crist.* XIII, 1938, p. 231 et suiv. K. NORDSTROM, *Ravennastudien*, Stockholm 1953, p. 46 et suiv. A. ALZÖLDI dans *Röm. Mitt.*, 1934, p. 60, et 1935, p. 134 et suiv. Le même, dans *Essays in Roman Coinage, presented to H. Mattingly*, Oxford 1956, p. 84 et suiv. Sur tout ce problème (avec riche bibliographie) en dernier lieu St. WEINSTOCK, *The Image and the Chair of Germanicus*, dans *Journ. of Roman Studies*, 1957, p. 147 et suiv., surtout p. 150, n. 53. (Je dois à A. D. Nock l'indication de ces deux derniers ouvrages.)

deux symboles évangéliques; enfin l'arc triomphal de S. Maria Maggiore⁽¹⁾ où apparaît le Trône (fig. 26). Il est intéressant de remarquer que dans ce dernier monument on trouve non seulement le Trône, mais aussi une « *Acclamatio* » des apôtres qui correspond à celle du coffret de Pola. Si la composition de l'ivoire est plus complète, celle de la mosaïque qui n'a retenu que le Trône et deux apôtres s'est en revanche enrichie des symboles évangéliques que l'on voit également à aussi bien que leur transfert dans les arts mineurs et les monuments provinciaux, sont des symptômes certains de l'existence d'un prototype commun.

L'emplacement étroit réservé à l'image de l'acclamatio du Trône au sommet de l'arc triomphal de S. Maria Maggiore, au-dessus des scènes de l'enfance du Christ et surtout le resserrement extrême du motif des brebis, témoignent résolument en faveur d'une composition absidiale. Une inscription dans l'abside de S. Crisogono à Rome, dont on n'avait pas jusqu'ici compris le sens, explique l'origine de ce thème du Trône céleste dans la décoration des absides. Le Laureshamensis nous transmet l'inscription suivante : « in throno Sci Crisogoni » :

Sedes celsa d(e)i praefert insignia XRI

Quod Patris et Filii creditur unus honor⁽²⁾.

Ainsi dans l'abside de S. Crisogono (milieu du V^e siècle) se trouvait l'image du Trône céleste, tandis que dans celle de S. Andrea (468-483) il y avait une procession des apôtres; et ce sont là les deux thèmes que l'ivoire de Pola avait copiés d'après l'abside primitive du Latran.

Quand donc furent introduits sur l'abside du Latran la croix et le buste du Christ? Là aussi on ne peut faire que des suppositions. On ne peut vraisemblablement proposer que le milieu du VI^e siècle, lorsque le pape Théodore (642-649) entreprit la mosaïque de l'abside de S. Stefano Rotondo, dont la grande croix gemmée avec le buste du Christ correspond aux images des ampoules de Monza⁽³⁾. Ce pape Théodore, successeur de Jean IV (640-642) a dû aussi achever l'œuvre de Jean à S. Venanzio. On ne possède aucune indication écrite sur les travaux dans l'abside du Latran, mais c'est à cette époque qu'eurent lieu des transferts de reliques au Latran qui amenèrent le transfert de sa dédicace⁽⁴⁾. Le changement de Rome sous Jean IV des reliques des martyrs délaissés fut l'occasion de la décoration de l'abside de S. Venanzio. Il est possible que ce soit sous Innocent III (1198-1216) que la croix ait reçu l'aspect qu'elle a de nos jours⁽⁵⁾.

On peut faire une dernière hypothèse sur l'image initiale du centre de l'abside du Latran. Le « Trône vide » supportait-il une croix gemmée, comme à S. Maria Maggiore? Cette croix sup-

⁽¹⁾ J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 70-72.

⁽²⁾ BERCHER-CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, 1924, p. 83 et suiv.

⁽³⁾ G. B. DE ROSSI, *Isur, christi*, II, p. 152, n. 27 : *Disticum...* inscription muséale picture, in qua sedes celsa Christi erat efficta, praeferebat insignia Christi. O. MARRUCCI, dans *Nuovo Bol. di Arch. Crist.* 17, 1911, p. 6, croit que cette abside fut faite fin IV^e siècle. R. KRAUTHMER, *Corpus Basilic. Christ.* I, p. 145, 159 : le mur de l'abside probablement du milieu du V^e siècle. F. VON DER MEER, *op. cit.*, p. 233 décrit par erreur cette inscription comme étant sur l'arc triomphal. Voir Addition p. 195.

⁽⁴⁾ Sur les ampoules de Monza voir *Celsus dans Civitas Vaticana*, 74, 1923, II, p. 504, III, p. 31 et suiv., 124 et suiv., 335 et suiv. Sur S. Stefano, VAN BERCHER-CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, p. 205 et suiv.; E. MALL, dans *Scripti in Onore di B. Nogara, Città del Vaticano*, 1937, p. 257 et suiv. La date du buste du Christ au Latran est depuis longtemps controversée. G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, p. 22, le place au VI^e siècle, de même BARBIER de MONTAULT, dans *Revue de l'art chrétien*, 1884, p. 203 et Ph. LAURER, *Le Palais de Latran*, Paris 1911, p. 70. Voir Addition p. 195.

⁽⁵⁾ Ph. LAURER, *op. cit.*, p. 80. Sous le pape Martin (653), le Latran est désigné comme église de Saint-Jean. ⁽⁶⁾ Qu'on compare la forme identique de la croix sur le Trône à S. Alessio à Rome (XIII^e siècle). Figure chez K. NORDSTROM, *Ravennastudien*, 1953, pl. 13 c.

taché cette inscription à une décoration en mosaïque. On est d'autant plus autorisé à admettre cette opinion que le texte de l'inscription correspond aux expressions couramment employées pour les donations de mosaïques et que la place *in trono* qui lui est assignée, confirme bien qu'il s'agit d'une abside⁽¹⁾.

Étant donné que le coffret de Pola, pour des raisons de style, a été souvent attribué à la première moitié du V^e siècle, que l'arc triomphal de S. Maria Maggiore a dû être exécuté entre 432 et 440, l'abside de S. Crisogono vers 450 et le mur d'entrée de S. Sabina vers 430, on doit conclure avec une certaine vraisemblance que le modèle de tous ces monuments, l'abside du Latran, avait peut-être quelque rapport avec la donation du consul Félix et de son épouse Padusia, entre 438 et 430. Ainsi on arriverait à fixer un précieux *terminus post quem* pour le coffret de Pola.

Après cette étude détaillée, on a le droit de dire que la face antérieure du coffret reproduit l'abside du Latran de Félix avec autant de fidélité que sa face postérieure reproduit la Confession de Constantin, et son couvercle, l'abside de Saint-Pierre⁽²⁾.

L'histoire du type de composition que Félix fit représenter au Latran, se confond avec celle des décorations absidiales romaines⁽³⁾. Les figures d'apôtres que Giotto exécuta pour le cardinal Stefaneschi dans l'église Saint-Pierre et celles qu'il représenta dans les galeries du transept de S. Francesco, à Assise, créent une nouvelle manière de traiter le sujet. Or, à ce moment-là, on assistait à une dernière renaissance du cycle chrétien primitif. L'abside du Latran (comme celle de S. Maria Maggiore) et l'abside de S. Francesco ont eu un même donateur, le pape Nicolas IV. De 429 à 1291, la composition paléochrétienne de l'abside du Latran demeure la même, malgré

⁽¹⁾ G. B. DE ROSSI, *Inscript. christ. II*, p. 306 : « Titulus, qui musino picti erant in hemicyclis absidam semper preefiguntur « in throno », id est in absida, ubi thronus pontificis ». L. DUCHESSE, dans *Mélanges d'arch. et d'hist. VII*, 1887, p. 396 : « Le trône, c'est l'abside ». Il suffit de se reporter à l'inscription qui témoigne que la donation d'une mosaïque d'abside à S. Anastasia par Severus et Cassia sous Hilaire (461-468). Dans le manuscrit Einsiedlensis elle est décrite comme étant « in absida sanctae Anastasiae », dans le Laureshamensis comme se trouvant « in ecclesia Sanctae Anastasiae in trono » (G. B. DE ROSSI, *Inscr. christ. II*, p. 23, 150).

⁽²⁾ L'auteur est très reconnaissant au Dr P. A. RIEDL, à Florence, pour ses dessins de reconstitution des absides de Saint-Pierre et du Latran. L'essai de reconstitution de cette dernière nous a semblé justifié, malgré de nombreuses incertitudes. Les symboles évangéliques ont été introduits à cause des analogies des mosaïques du mur occidental de S. Sabina, de l'arc triomphal de S. Maria Maggiore et de celles de S. Matrona in Prisco et de S. Pudenziana. Deux restes des palmiers qu'on voit bien sur le coffret et dans les coupes du baptistère des Ariens à Ravenne, mais qu'on ne rencontre pas en nombre dans d'autres baptistères. Le trône s'élevait peut-être sur un terre paradisiaque, ou bien il était entouré d'une gloire, comme à S. Maria Maggiore. Les détails des insignes sont aussi à peine discernables. On devrait sûrement admettre comme centre de l'*Adlocutio* un paysage plus riche, probablement un « paysage nilotique », comme celui qui est dans l'abside actuellement.

⁽³⁾ On devrait entreprendre une étude des images de la procession des apôtres, ravennates, byzantines, siciliennes et vénitiennes, pour faire ressortir le caractère spécifiquement romain des types qu'on examine dans le présent article. À côté des imitations de l'abside du Latran dont il a été question, on peut citer aussi, sans pourtant préciser le degré de leur parenté : le diptyque (ravennate?) à Rouen (Valachi, n° 146, avec une *Adlocutio*), mais non pas le sarcophage de Marseille, souvent cité, qui contient les deux figures du diptyque; l'arc triomphal de S. Lorenzo fuori le mura (en dernier lieu : P. BALDASS, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1957, p. 1 et suiv.) sur tout son côté droit; S. Lorenzo in Lucina, fresque de l'abside (voir C. F. MOREY, *Lost Mosaics*, pl. I, p. 6 et suiv., et ARNOLDI-CACCIARELLI, *La chiesa di Roma I*, 1942, p. 355 et suiv.), qui, malgré l'aspect médiéval de ses éléments, remonte à l'époque de Sixte III, comme d'ailleurs l'édifice qui l'abrite (voir R. KRAUTHHEIMER et O. FRANKL, dans *Amer. Journ. of Archaeol.* 43, 1939, p. 388 et suiv.); l'abside de S. Maria in Trastevere (1130-1143) où la figure de saint Pierre reflète une phase plus ancienne de la même composition; S. Maria Maggiore, abside, figures secondaires. Un dernier reflet de cette série romaine d'images des apôtres peut être observé sur le tableau d'autel du « Maître de S. Francesco » retrouvé par E. B. CATTEYON (voir *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949, n°s 424-429 et p. 161 et suiv.); *Adolf Stoclet Collection I*, Bruxelles 1956, fig. p. 11. Parmi les prédécesseurs romains de S. Cosma et Damiano on ne peut citer, à côté de S. Andrea in Catabarbara, que l'abside du Latran.



FIG. 30. — Rome, S. Giovanni in Laterano. Reconstitution de la mosaïque d'abside.
Dessin P. A. Riedl.

les fluctuations du style et les modifications des détails, immuable comme un canon de l'Église. Elle a établi un type qui, tout en s'adaptant à de nouvelles exigences, a maintenu son influence pendant près de mille ans et est comparable en cela aux cycles iconographiques paléochrétiens des églises de Saint-Pierre et de Saint-Paul.

Les archéologues ne sont pas d'accord dans l'explication qu'ils donnent de l'architecture et de la scène qui figurent sur le côté droit du coffret (fig. 31).

On y voit quatre colonnes sur lesquelles repose un entablement horizontal qui supporte des plaques en forme de lunettes, décorées de rinceaux. Derrière ces lunettes, on distingue des éléments architecturaux qui font penser à des voûtains qui ont le même décor de rinceaux. On peut y distinguer quatre motifs d'acanthé. Des rideaux entr'ouverts pendent dans l'entre-colonnement central. Le centre de la composition est détruit. Plus à droite, une femme voilée semble descendre dans cet édifice et assister, en l'acclamant, à une scène que doivent contempler également ses suivants, hommes et femmes, qui s'avancent vers elle venant de droite et de gauche.

Gnirs⁽¹⁾ veut voir dans cet édifice un baptistère octogonal et suggère les édifices de Ravenne; pour Wilpert⁽²⁾ cette scène est une allusion à l'adoration de la relique de la Croix dans une représentation idéale du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Volbach⁽³⁾ parle d'un hexagone, Klausner⁽⁴⁾ d'un polygone qui ressemble à un ciborium d'autel, Cecchelli rappelle l'édicule de la fontaine de l'atrium de Saint-Pierre⁽⁵⁾.

Avec Wilpert, Cecchelli est le seul à identifier ce sujet architectural avec un édifice réel, fidèle en cela à son idée que le coffret reproduit uniquement des édifices du Vatican. Peut-on prouver son hypothèse que l'édifice du coffret était la fontaine (canthare) de l'église Saint-Pierre?

Sur la forme de cette fontaine, telle qu'elle était à l'époque de la confection du coffret, nous n'avons que le témoignage de Paulin de Nola⁽⁶⁾. En 397, il parle de quatre piliers recouverts d'une « *tholos* » en bronze, c'est-à-dire d'un toit rond en forme de coupole. D'après la notice du *Liber pontificalis*, le pape Symmaque (498-514) n'y avait procédé qu'à des réparations insignifiantes. Aussi la reconstitution de Huelsen (fig. 34) devrait donner une image satisfaisante du canthare qui aurait été représenté sur le coffret.

La ressemblance des plaques en forme de lunettes posées sur l'architrave avec les lunettes percées du canthare semble à première vue décisive. Toutefois, la différence essentielle de leur ornementation — la des rinceaux, ici une grille ouvragée — ne saurait être expliquée ni par un état du canthare antérieur à Symmaque, ni par l'incertitude possible de l'image. De même il semble difficile d'identifier la voûte de cet édifice avec ses rainures ornées d'acanthé avec la « *tholos* » de Paulin, pas plus qu'avec les deux tonneaux qui se pénètrent de Huelsen. On doit se demander aussi si les rideaux ne conviennent pas davantage à une architecture d'intérieur qu'à un ciborium de fontaine qui se dresse dans un atrium. Enfin, la femme qui descend dans l'édifice peut difficilement être mise en rapport avec une fontaine. Mais le plan de l'édifice semble l'élément décisif de la discussion. Faut-il le tenir pour carré comme le pense Cecchelli? Le côté



FIG. 31. — Pola. Coffret. Côté droit.



FIG. 32. — Rome. Baptistère du Latran.

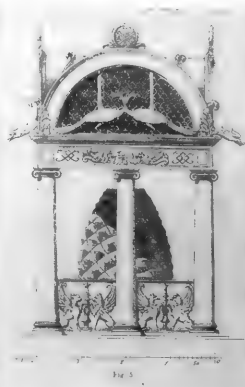


FIG. 34. — Rome. Saint-Pierre. « Pigna » (d'après HUELSEN).

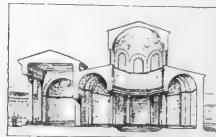


FIG. 33. — Rome. Baptistère du Latran. Reconst. von Tschira (d'après DEICHMANN).

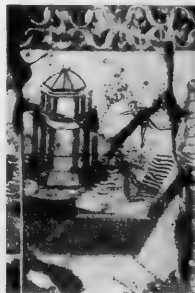


FIG. 36. — Barcelone. Mosaïque de pavement (Boll. d'Art, 1957).



FIG. 35. — Terre cuite (d'après WINNEFELD et VON ROHDEN).

⁽¹⁾ A. GNIRS, *Atti*, p. 44 et suiv.

⁽²⁾ G. WILPERT, *Atti*, p. 149 et suiv.

⁽³⁾ W. F. VOLBACH, n° 120.

⁽⁴⁾ Th. KLAUSNER, *Peetratradition*, p. 114.

⁽⁵⁾ C. CECHELLI, *Vita* (voir n. 9), p. 209.

⁽⁶⁾ Cité dans Chr. HUELSEN, *Porticus Divorum and Serapeum im Marsfelde*, dans *Röm. Mitt.* XVIII, 1903, p. 40 et suiv. Voir encore E. PETERSEN, *Pigna-Brunnen*, *ibid.*, p. 319 et suiv.; Chr. HUELSEN, *ibid.* XIX, 1904, p. 93 et suiv.

postérieur du coffret montre en effet l'application de la « perspective renversée » ; mais nous ne connaissons aucun autre exemple de cette perspective aux monuments architecturaux de l'antiquité. On peut, au contraire, prouver qu'un édifice hexagonal ou octogonal a pu être représenté en une perspective de ce genre⁽¹⁾. Carré ou polygone ? Un détail va peut-être éclairer la discussion : sur le côté postérieur du coffret, deux chapiteaux supportent l'architrave de devant du ciborium qui est représentée dans toute sa largeur ; sur le côté droit du même coffret, l'angle de l'architrave coïncide exactement avec le milieu du chapiteau qui est au-dessus. L'artiste a dû indiquer ainsi que les éléments qui composent l'architrave se rejoignent, non pas à angle droit, mais à angle obtus, et que l'édifice était par conséquent octogonal⁽²⁾. Il en est de même pour l'architrave intérieure du baptistère du Latran, où les angles de l'architrave se trouvent au-dessus des chapiteaux (fig. 32). L'hypothèse de Cecchelli paraît donc soulever des doutes et il faut essayer, avec toutes les précautions qu'il convient, de proposer une autre solution.

Si nous tenons pour exacte l'identification proposée par Gnirs, cet ivoire représenterait un baptême dans un baptistère octogonal⁽³⁾. L'artiste aurait donc essayé de figurer une piscine au milieu d'une colonnade intérieure, une architecture à l'intérieur d'une autre plus grande, et il aurait imaginé une piscine enfoncée dans le sol et entourée d'un chancel. Or les baptistères de cette époque sont pour la plupart ronds ou carrés, rarement octogonaux et F. W. Deichmann n'a constaté un cercle d'appuis intérieurs qu'une seule fois en observant également que dans un seul édifice « la piscine occupe tout l'emplacement central de façon à ce que le cercle d'appuis avec la coupole remplace le baldaquin qui d'habitude s'élève à l'intérieur de l'édifice⁽⁴⁾ ». Ce bâtiment unique est le plus vénérable de tous les baptistères, celui du Latran fondé par Constantin et reconstruit sous Sixte III (432-440), Giovenale⁽⁵⁾ et von Tschira⁽⁶⁾ (fig. 33) ont essayé de le reconstituer dans son état primitif, sans la deuxième rangée de colonnes. Doit-on considérer alors la voûte du relief qui se laisse analyser si difficilement, comme une reproduction abrégée de la coupole du baptistère ? L'artiste a peut-être voulu représenter les voûtes en berceau du pourtour par les lunettes. Étant donné l'incertitude dans laquelle on se trouve quant à l'aspect de la partie supérieure du baptistère du Latran, une solution définitive de ce problème est peut-être impossible. Si on pouvait imaginer la zone des fenêtres semblable à celle du baptistère de Néon à Ravenne, on arriverait assez près des lunettes représentées sur l'ivoire.

Sur l'ornement primitif en mosaïque du baptistère du Latran, nous n'avons plus qu'une brève remarque de Panvinio (1570)⁽⁷⁾ disant que l'intérieur était orné de mosaïques. L'abbé

⁽¹⁾ Voir (fig. 36) l'édifice polygonal sur une mosaïque de cirque à Barcelone (Boll. d'Arte XLII, 1957, p. 15, fig. 11) et (fig. 35) sur un relief en terre cuite à Rome (Winkelfeld et von Roden, *Arch. Tonreliefs*, fig. 255).

⁽²⁾ Pour celui qui l'a créée, l'architecture autour du consul Probasus (Volbach, n° 62) était carrée, tout aussi bien que les ciboria des mosaïques de Saint-Georges à Salonique (voir Ch. Diehl, Letourneau et H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, pl. II).

⁽³⁾ A. GNIRS, *Atti*, p. 41.

⁽⁴⁾ F. W. DEICHMANN, dans *Reallex. für Antike u. Christent.*, I (s. v.). Cf. également P. A. UNDERWOOD, dans *Dumbarton Oaks Papers* V, 1950, p. 44 et suiv.

⁽⁵⁾ C. G. GIOVENALE, *Il Battistero Lateranense*, in *Studi di Ant. Crist.* I, 1929, p. 105, fig. 55 (Compte rendu de A. von GERKAN, *Deutsche Literaturzeitg.* 31, 1930, p. 1659).

⁽⁶⁾ A. VON TSCHIRA dans *Röm. Mitt.* 57, 1942, p. 119 et suiv. Voir aussi F. DEICHMANN, *Früchrichtliche Kirchen in Rom*, Bâle 1948, p. 18 et suiv., 85 et suiv.

⁽⁷⁾ O. PANVINIO, *De sacrosancta Basilica*, Rome 1570, p. 96 : « Tectum porro circa tholam est de lignis quancumque, at vestigia indicant ante erat testitudinatum et est musivo ornatum; quod quando corruerit incertum ». Cité LAUR, I, c., p. 465.

du vestibule porte encore à l'heure actuelle une décoration de rinceaux comparable à celle des lunettes et de la voûte de l'édifice figuré sur l'ivoire⁽¹⁾.

Si on accepte la date proposée pour cet édifice, le pontificat de Sixte III (432-440), cela confèrerait au coffret un nouveau *terminus post quem*; et on y verrait représenté le baptême de Sixte III, à côté de la confession de Constantin, de l'abside de Constantin (?) à Saint-Pierre, et de l'abside du Latran du consul Flavius Felix.

Le côté gauche du coffret présente un mur divisé en trois parties par des arcades, dont une plus grande au milieu et deux plus petites à ses côtés (fig. 37). De l'arcade du milieu pendent des rideaux relevés et un luminaire; des lampes ordinaires sont suspendues aux autres arcs; l'entrée centrale est fermée par une grille.

Le mur en briques non revêtues de plâtre, ainsi que la porte semblent indiquer une entrée dans une église et non pas une partie de l'intérieur de l'édifice. L'artiste a clairement distingué les deux colonnes du milieu avec des chapiteaux sculptés avec précision et les deux pilastres latéraux garnis de simples corniches à consoles. Cela paraît indiquer que les trois arcades ne se prolongent pas à droite et à gauche, mais rejoignent un mur. Si cette description est exacte, il ne s'agirait pas d'une partie des arcades d'un *quadriporticus*, mais plutôt d'une entrée à trois arcs d'un vaisseau d'église. Ceci limite d'une façon décisive le nombre des monuments que l'on peut considérer. Saint-Pierre doit être exclu à cause de l'architrave de la nef centrale de cette basilique : une entrée ouverte y serait impossible⁽²⁾. S. Maria Maggiore qui avait également une architrave à l'entrée et dans le vaisseau central, doit de ce fait être exclue⁽³⁾. La façade du Latran est à écarter également, parce qu'il n'y avait qu'un seul grand portail central, avec encadrement de portes rectangulaires⁽⁴⁾. C'est ainsi qu'on arrive à proposer en premier lieu l'église de S. Paolo fuori le mura⁽⁵⁾, hypothèse qui me semble s'accorder aussi avec l'ensemble des reliefs du coffret (il faudra cependant se servir avec la plus grande circonspection des données architecturales).

L'interprétation de la scène ne semble pas présenter de grandes difficultés : un homme vêtu d'une *paenula* ouvre le battant de gauche d'une porte, pour entrer dans l'église, avec une femme voilée qui amène un enfant. A droite se tiennent deux femmes voilées, à gauche deux hommes en *paenula*. Il s'agit sans doute ici soit d'une première visite solennelle à l'église par un enfant amené par ses parents, soit, comme le suppose Th. Klausner⁽⁶⁾, d'une *oblatio* ou consécration de l'enfant à l'église. Un document que la mère de l'enfant semble tenir dans sa main gauche, pourrait faire allusion à cette cérémonie. Th. Klausner voit au revers du coffret le même couple devant l'église Saint-Pierre, implorant l'intercession du saint en vue d'une

⁽¹⁾ J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 1-3; F. W. DEICHMANN, *op. cit.*, pl. 59. A remarquer la petite fleur à quatre feuilles au milieu de la spirale de rinceau.

⁽²⁾ Autrement C. CECHELLI, *Vita*, p. 209 et suiv. et C. MATHIAS, *Basiliche paleocr. con ingresso a pillofara*, dans Boll. d'Arte XLII, 1957, p. 112.

⁽³⁾ A. PRANDI, *Notizia su una recente scoperta a S. Maria Maggiore*, in *Atti del 10° Congr. Naz. di Archeol. crist.*, SINCUSA 1950, Rome 1952, p. 244, fig. 249. (Je dois cette indication à R. Krautheimer.)

⁽⁴⁾ R. KRAUTHEIMER, *La façade ancienne de Saint-Jean de Latran à Rome*, dans *Revue archéologique*, 1935, p. 231. Néanmoins, G. MATHIAS, dans son étude riche en idées nouvelles (*loc. cit.*, p. 112) tient l'église du Latran (ou de Saint-Pierre) pour l'exemple le plus ancien, probablement, d'un « ingresso a pillofara ».

⁽⁵⁾ L'état primitif de la façade peut difficilement être reconstitué. PESARINI pense à une construction nouvelle après un tremblement de terre, en 442, sous Léon I^{er}. (*Dissert. Pontif. Acad. Rom. di Arch.* II 13, 1918, p. 219.)

⁽⁶⁾ Th. KLAUSNER, *Petrus-tradition*, p. 113. Sur les *oblato*, voir DUCANGE, *Gloss.*, s. v. F. X. KRAUS, *Reinleyni d. Christl. Alt. II*, p. 507 et suiv. CAROL-LECLERCQ, *DACL* XII, 2, col. 1857 et suiv. et fig. 8983 (médaille avec image de l'oblatio de Gaudenzio).

progéniture, ou pour lui consacrer son fils. Pour Gnirs, il s'agirait plutôt, au lieu de deux scènes distinctes, d'une reproduction du baptême de l'enfant⁽¹⁾.

L'ensemble du coffret présenterait ainsi trois épisodes de la vie d'un couple chrétien du ^v^e siècle et évoquerait des événements qui se seraient déroulés dans les lieux de culte les plus célèbres de Rome : une visite au tombeau de l'apôtre dans l'église Saint-Pierre à pour suite le baptême de l'enfant dans le baptistère du Latran et sa consécration dans une autre église qui ne pourrait être que celle de Saint-Paul. Ces trois épisodes sont subordonnés aux images qui, sur le couvercle et le devant du coffret, figurent des mosaïques dans les principales églises de Rome.

Le coffret de mariage de Projecta du trésor de l'Esquilin, bien qu'animé d'un esprit païen, fait pendant à celui de Pola⁽²⁾. Là aussi l'épisode « historique », l'introduction de la fiancée dans le palais de son époux, est lié et subordonné à des motifs qui relèvent du monde d'Aphrodite.

Certes, malgré cette comparaison toute théorique, on ne peut pas conclure avec Gnirs à la destination identique des deux coffrets⁽³⁾. L'ivoire de Pola, comme les ampoules décorées d'images des lieux de culte chrétien en Terre Sainte⁽⁴⁾, était sans doute un objet du même genre, peut-être le plus beau de tous, un « souvenir de voyage » dans lequel on gardait des *sanctuariorum* des *loca sancta* de la Ville Éternelle⁽⁵⁾.

Les considérations qui précèdent nous permettent de formuler des conclusions sur la date et le lieu d'origine du coffret. Rappelons⁽⁶⁾ que cet ivoire a été attribué, et toujours avec la plus grande assurance, à Alexandrie, Pola, l'Italie du Nord. Il n'y a eu que Wilpert (avec quelques hésitations) et Cecchelli pour le localiser à Rome⁽⁷⁾.

L'origine romaine de toutes les images représentées, la liaison entre deux compositions du coffret et les peintures monumentales de Rome, rendent invraisemblable toute provenance du coffret autre que Rome.

L'époque de la confection du coffret peut également être précisée grâce à la ressemblance de la scène de la face antérieure de l'ivoire avec l'abside du Latran de Flavius Felix. Le coffret a été fait après 429-430, peut-être après 432-440, si l'image de la face droite représente effectivement le baptistère du Latran érigé par Sixte III.

Si l'on admet que le coffret est un travail romain, on rallume l'ancienne controverse qui domine les ouvrages de l'histoire de la civilisation romaine au ^v^e siècle, sur les aptitudes artistiques de Rome à cette époque. Il ne s'agit pas seulement du coffret de Pola, mais de tout un

⁽¹⁾ A. GNIRS, *Atti*, p. 241.

⁽²⁾ C. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquit. Brit. Mus.*, London 1901, p. 61 et suiv. POGLAVEN-NEUMALL, dans *Röm. Mitt.* XLV, 1930, pl. 33-38.

⁽³⁾ A. GNIRS, *Atti*, p. 46 : « La cassetta di una sposa cristiana ».

⁽⁴⁾ Les objets sont commentés dans G. B. DE ROSSI, *La capsella argentea Africana*, Rome 1889; K. SWOBODA, dans *Mitt. d. K. K. Zentralkomm.* XVI, 1890, p. 5 et suiv. Voir encore le coffret du trésor du Sancta Sanctorum, décrit par C. R. MOREY, dans *Festschrift für P. Clemen*, 1926, p. 162 et suiv. A. GRABAR, *Martyrium II*, Paris, p. 84 et suiv., 172 et suiv.

⁽⁵⁾ Voir Th. KLAUSER, *Petrus-tradition*, p. 112 : « Il s'agit d'un petit reliquaire dans lequel la Curie romaine envoyait des « reliques de contact » du tombeau de saint Pierre ». Voir la lettre de Grégoire le Grand (IV, 30 dans *Monum. Germ. Hist., Epist.* I, p. 264 : « tantum modo in pyride brandeum mittitur atque ad sacratissima corpora sanctorum ponitur. Quod levatum in ecclesia quae est dedicanda, debito cum veneratione reconditur et tantae per hoc *idem* virtutis sunt, ac si illuc specialiter eorum corpora deferrentur »). Cité dans CARCOPINO, *Études*, p. 23.

⁽⁶⁾ Voir p. 157.

⁽⁷⁾ Th. KLAUSER, *Petrus-tradition*, p. 32, n. 48, p. 112.



FIG. 37. — Pola. Coffret. Côté droit.

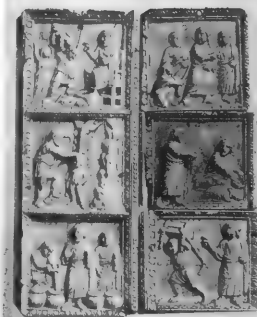


FIG. 38. — Volets de diptyques. Paris, Louvre, et Berlin, Kaiser-Friedrich Museum.



FIG. 39. — Munich. Payer. Nat. Museum.



FIG. 40. — Londres. Coffret de Thècle.



FIG. 41. — Rome. Porte de S. Salina. (Détail)

groupe d'objets d'arts mineurs qui, comme l'ivoire, appartiennent aux produits les plus brillants de la fin de l'antiquité et des débuts du christianisme⁽¹⁾. Qu'on se rappelle l'ivoire de von Reider à Munich (fig. 39), les fragments de diptyques à Paris et à Berlin⁽²⁾ (fig. 38), les plaquettes de la Passion à Londres⁽³⁾, le coffret de Thècle à Londres⁽⁴⁾ (fig. 40) et le fragment de Nevers⁽⁵⁾; les diptyques des Lampadii, de Probianus, de Constance et de Felix⁽⁶⁾ et enfin la porte en bois de S. Sabina⁽⁷⁾ (fig. 41), toutes œuvres dont le rapport plus ou moins étroit avec le coffret de Pola a été depuis longtemps reconnu.

Dans le cadre de la présente étude, qui ne cherche qu'à élucider quelques problèmes préliminaires en vue d'une explication du coffret de Pola, il me paraît impossible de prendre position à l'égard des arguments de l'ancienne érudition américaine⁽⁸⁾, de ceux de E. Weigand⁽⁹⁾ et de K. Wessel⁽¹⁰⁾ qui tendent à localiser ces objets en Italie du Nord. Il y est question en premier lieu de détails iconographiques. Ainsi, on n'a pas pu trouver à Rome un certain type du Baptême du Christ et du Massacre des Innocents qu'on qualifie d'« amasing type », ainsi qu'une forme déterminée du monogramme nimbé. On a évoqué, en outre, l'invasion des Goths (410) et des Vandales (455) qui auraient dû briser l'activité créatrice de Rome, bien que des historiens de l'antiquité, comme Seec, Grisar⁽¹¹⁾ et Stein⁽¹²⁾ prévenaient contre une dramatisation exagérée de ces événements, fondée sur les récits des Pères de l'Église.

L'ancienne lacune dans l'histoire de l'art romain du VI^e siècle, entre le diptyque de Flavius Felix de 429 et celui de Boèce de 487⁽¹³⁾, a été considérée comme une preuve, en quelque sorte officielle, de cette défaillance de l'esprit créateur romain, en dépit de l'activité artistique des papes qui nous est attestée par des documents écrits et par des monuments conservés. Les partisans de cette tendance reportent tous les monuments non datés et remarquables par leur qualité aussi près que possible de l'art nettement définissable de l'époque théodosienne, c'est-à-dire vers la fin du IV^e siècle. De Loos et Diez⁽¹⁴⁾ ont en 1947 attribué le coffret de Pola aux années 390 environ, c'est-à-dire à la même époque que le diptyque des Symmaques et Nicomaques. De même F. Gerke⁽¹⁵⁾ considère que le « principe théodosien de l'alignement » était encore appliqué dans la scène de l'acclamation du coffret. On en arriva ainsi à considérer comme « théodosiennes » des œuvres de styles très différents, et la distinction entre les œuvres sûrement théodosiennes et les autres — celles que nous venons de citer — devient alors trop grande pour les attribuer toutes à une seule et même ville, à Rome.

⁽¹⁾ W. F. VOLBACH, Nr. 110.

⁽²⁾ *Ibid.*, n° 112, 113.

⁽³⁾ *Ibid.*, n° 116.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, n° 117.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, n° 114.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, n° 62, 35, 54, 63, 2.

⁽⁷⁾ En dernier lieu : R. DELBRÜCK, dans *Art Bull.*, 1952, p. 189 et suiv.

⁽⁸⁾ E. BALDWIN SMITH, *Early christ. iconography and a School of Ivory Carving in Provençe*, Princeton 1918. Voir encore les œuvres de A. C. SOVEN, C. R. MORLEY et E. CARY cités p. 157, n. 5.

⁽⁹⁾ Voir n. 8 et *Jahrb. d. Archéol. Inst.* LII, 1937, p. 136.

⁽¹⁰⁾ Voir les ouvrages cités p. 157, n. 7.

⁽¹¹⁾ H. GRISAR, S. J., *Roma alla fine del mondo antico* III, 3^e éd. Rome 1930, p. 108 et suiv.

⁽¹²⁾ E. STEIN, *Gesch. d. spätrom. Reiches* I, Vienne 1928, p. 394 : « il est établi que, peu d'années après la conquête des Goths, Rome avait repris dans l'ensemble sa splendeur un peu décadente ». Cf. A. RUMPF, *Stilphasen*, p. 26. Voir au contraire K. WESSEL, dans *Wandlungen*, etc. (voir n. 8), p. 63 : « L'art de l'ancienne capitale qui décline rapidement depuis la prise de Rome par Alarich en 410 ».

⁽¹³⁾ W. F. VOLBACH, n° 6.

⁽¹⁴⁾ Voir p. 157, n. 2.

⁽¹⁵⁾ Voir l'ouvrage cité p. 157, n. 2.

Deux considérations, qui résultent de cette analyse du coffret de Pola, pourront peut-être modifier ces vues de nos prédécesseurs. Il faut reporter à une date plus avancée plusieurs de ces ivoires⁽¹⁾ et envisager, lorsqu'il s'agit d'arts mineurs, plus qu'on ne l'avait fait, l'influence des monuments conservés ou perdus de l'art monumental. Si l'ensemble des images du coffret de Pola reflète des monuments romains, cette conclusion doit être valable également pour les autres ivoires que les chercheurs unanimes attribuent à la même époque. Si le coffret de Pola reproduit avec une minutie scrupuleuse les images perdues des absides, on peut se demander si les plaques de la Passion de Londres qui formaient également un coffret, n'avaient pas pour modèle les peintures murales des nefs des églises romaines⁽²⁾. Aussi longtemps que ces problèmes des sources iconographiques resteront sans réponse, toute comparaison de style entre les objets d'arts mineurs sera nécessairement incomplète et douteuse.

Seules des comparaisons peuvent permettre de « situer » le coffret de Pola par rapport à d'autres monuments d'arts mineurs de l'époque des papes Sixte et Léon. Il suffit de comparer quelques-unes des têtes de ce coffret avec des portraits du VI^e siècle⁽³⁾. Cette comparaison s'autorise du soin apporté par l'artiste à individualiser les têtes des apôtres et des personnages qui les accompagnent. Toutes les physiologies (fig. 42-44) ont de grands yeux largement ouverts. L'arc des sourcils, haut et très accentué, la lourde paupière supérieure et la paupière inférieure très gonflée soulignent et renforcent l'expression des pupilles profondément enfoncées. Les cheveux sont coupés court, la barbe demi-longue. Ces traits qu'on a décrits souvent sur d'autres monuments, caractérisent nettement les têtes du coffret de Pola et les distinguant des portraits de l'époque de Théodose-Honorius, aux visages calmes et aplatis. Même la tête du consul Felix de 428⁽⁴⁾ qui leur est encore proche, conserve cet équilibre de visage qui se perdra plus tard, lorsque le portrait de la fin de l'antiquité passera par le « style extatique »⁽⁵⁾. La comparaison de la tête de l'apôtre de droite dans la scène de l'acclamation* (fig. 43) avec la tête sculptée de la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague⁽⁶⁾ (fig. 46) fait apparaître des traits communs. Une superbe tête en mosaïque de saint Pierre (fig. 45) que F. J. Mather a signalé, dans son étude passée inaperçue sur la décoration en mosaïque de Saint-Pierre⁽⁷⁾ porte les mêmes traits

⁽¹⁾ Le coffret de Pola s'apparente surtout au coffret de Thècle à Londres (voir n. 123) et au fragment de Nevers (voir n. 124); un peu plus distinctes sont les plaques de la Passion à Londres (voir n. 122), les fragments des diptyques de Paris-Berlin (voir n. 121) et le diptyque des Lampadii (Volbach, n° 54).

⁽²⁾ Cette question semble être justifiée, même si on devait supposer pour les compositions « représentatives » monumentales, comme celles du coffret de Pola, une origine autre que pour les scènes de la vie du Christ, pour lesquelles il faut admettre la tradition des peintures dans les manuscrits. Sur tout ce problème voir l'étude, riche en idées mais trop théorique, de F. GERKE, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorischen Zeit*, dans *Riv. arch. crit.* 12, 1935, p. 119 et suiv.

⁽³⁾ Les portraits typiques de cette époque sont : la tête colossale dans la Villa Borghese (DELBRÜCK, *Spätant. Kaiserporträts*, Berlin 1933, pl. 76); la statue impériale d'Éphèse (J. KOLLWITZ, *Österr. Plastik d. Theodosian. Zeit*, Berlin 1941, pl. 16); le Missorium de Théodose (DELBRÜCK, *op. cit.*, pl. 98), et le diptyque de Stilichon à Monza (DELBRÜCK, *Consulardiptych*, pl. 63). Une excellente reproduction des détails chez P. WITTEN, *Gloria d'Arte di Milano*, 1954, pl. XIV.

⁽⁴⁾ R. DELBRÜCK, *Consulardiptychen*, n° 3.

⁽⁵⁾ A. RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, Köln 1957, Heft 44, p. 35 (cité ci-dessous : A. RUMPF, *Stilphasen*).

⁽⁶⁾ H. P. ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätant. Porträts*, in *Institut für Sammelgenen Kulturforschung*, Ser. B. XXII, Oslo 1933, n° 123, fig. 223, 231. A. RUMPF, *Stilphasen*, fig. 148, p. 36 : deuxième moitié du VI^e siècle.

⁽⁷⁾ Alinari, n° 26379. F. J. MATHER JR., *An Unidentified Mosaic from Old St. Peter's*, dans *Studies zur Kunst des Ostens*, J. Szyszgowski zum 60. Geburtstag, Wien 1923, p. 17 et suiv. Reproduction de la tête aussi dans S. BETTINI, *Frühchristl. Malerei*, Wien 1942, pl. 54. Dans *Emporium*, 85-86, 1937, p. 576 la tête est attribuée par erreur à l'abside de Saint-Pierre.

accusés, les grands yeux, le menton vigoureux et le front dégagé que le saint Pierre du couvercle du coffret. En revanche, il faut comparer ces deux têtes de saint Pierre avec celle de l'abside de S. Pudenziana⁽¹⁾, pour saisir la différence avec l'art du début de ce siècle. La tête en mosaïque de saint Pierre peut aussi être comparée de façon convaincante avec le colosse de Barletta, confirmant ainsi la date attribuée par R. Delbrück (Marcien, 450-457)⁽²⁾. Cette date serait la date limite supérieure que l'on pourrait attribuer au coffret de Pola. Distincte en cela de toutes les autres, seule la tête de saint Paul dans l'acclamation⁽³⁾ porte les traits exotiques des deux têtes que nous avons citées, en bronze et en mosaïque. La tête de saint Pierre sur le couvercle, celles des deux apôtres à gauche dans l'acclamation⁽⁴⁾ et celle du disciple à gauche dans la scène de baptême sont apparentées à la tête d'un empereur au Louvre (vers 440)⁽⁵⁾.

L'examen du style des figures amène aux mêmes conclusions. On a reconnu depuis longtemps que les figures puissantes et trapues du coffret de Pola, avec leurs grosses têtes et leurs lourdes draperies, diffèrent foncièrement des figures aux formes élancées, aux petites têtes, aux vêtements souples et légers garnis de plus finement détaillés des personnages des diptyques de Nicomachus-Symmaques et de Stilichon. Les deux *Ecclesiae* à S. Sabina montrent vers 430 le même style théodosien-honorien dont on pourrait suivre le sort jusque sur la porte en bois de cette même église et jusque sur les mosaïques de S. Maria Maggiore (arc triomphal). Cependant ces deux œuvres témoignent aussi du changement radical subi par le style sous Sixte III (432-440) et qui régnera encore sous Léon I^{er} (440-460)⁽⁶⁾. La figure de saint Paul sur l'arc triomphal de S. Maria Maggiore fait partie de la même race des figures lourdes que le saint Pierre de l'acclamation⁽⁷⁾ du coffret de Pola. Ici et là, on voit les vêtements enveloppant étroitement les corps. Les trois Anges apparaissant à Abraham⁽⁸⁾ peuvent être facilement comparées aux figures du côté droit de l'acclamation⁽⁹⁾ du coffret de Pola; il en est de même pour la partie droite du mariage de Moïse et de Sephora⁽¹⁰⁾. Abraham et Lot rappellent les apôtres du côté gauche de l'acclamation⁽¹¹⁾. Le couple féminin qui sur le coffret accompagne la scène de baptême et celle de l'entrée dans l'église peut être rapproché de l'Annonce de l'arrivée et de la Réception de Jacob par Laban⁽¹²⁾.

En résumant tous les arguments qui précèdent, on peut donc admettre que le coffret en ivoire de Pola a dû être confectionné à Rome, vers l'année 440.

⁽¹⁾ W. KOEHLER, *Das Apismosaik von S. Pudenziana, Rom als Sildokument, dans Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christl. Kunst, J. Ficker dargebracht, Leipzig 1931*, p. 167 et suiv., fig. 19. La tête est sortie presque intacte des restaurations postérieures. Voir aussi G. DE JESPRANON, dans *OCP*, 1938, p. 532.

⁽²⁾ R. DELBRÜCK, *Spätantike Kaiserporträts*, p. 219, pl. 116. En faveur de la datation au milieu du v^e siècle déjà C. ALIBERTI dans *Diss. Pont. Acc. Arch.* II, 15, 1921, p. 255. A. RUMPF, *Stilphasen*, p. 35, attribue par des arguments péremptoires la « Theodora » de Milan à la même époque.

⁽³⁾ Le soi-disant « Eugenius » est, d'après DELBRÜCK, *op. cit.*, p. 214 et suiv., pl. 114, Théodose II. Il nous suffira de mentionner d'autres comparaisons des têtes du coffret de Pola avec les portraits du milieu du v^e siècle : l'apôtre du milieu du côté droit de l'acclamation et les deux suivants du côté de la Confession, avec L'ORANGE, *op. cit.*, fig. 224, 225 (sur cette dernière tête, au Brit. Mus., voir RUMPF, *Stilphasen*, p. 34). Pierre, l'apôtre du milieu du côté de l'acclamation (à droite) et le suivant de gauche de la Confession, avec L'ORANGE, *op. cit.*, fig. 221, 223.

⁽⁴⁾ R. KRAUTHHEIMER avait indiqué le même changement de style, dans l'architecture romaine de ce temps, dans *The Art Bull.* XXXI, 1949, p. 215.

⁽⁵⁾ J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 10.

⁽⁶⁾ J. WILPERT, *op. cit.*, pl. 11. Malgré la différence du costume cette ressemblance est d'autant plus surprenante qu'on retrouve ici la figure de profil qui se tient à l'extérieur du côté droit. VAN BERCHER-CLUZOT, *op. cit.*, p. 28. ont pensé à cette occasion à l'abside d'une basilique.

⁽⁷⁾ J. WILPERT, *op. cit.*, pl. 9.

⁽⁸⁾ *Id.*, *op. cit.*, pl. 11.



FIG. 42. — Pola. Coffret. Côté antérieur (détail).



FIG. 43. — Pola. Coffret. Couvercle (détail).



FIG. 44. — Pola. Coffret. Côté antérieur (détail).



FIG. 45. — Rome. Mosaïque dans les grottes vaticanes.



FIG. 46. — Ostia. Musée.

ADDITIONS

1° *Traditio legis* (voir p. 163). — Le brillant essai de E. Stommel (*Beiträge zur Ikonographie der Konstantinischen Sarkophagplastik*, in *Theopneia* 10, 1954) de faire dériver la « *Traditio legis* » des sculptures plus anciennes des sarcophages, ne semble pas s'imposer (cf. la recension de W. N. SCHUMACHER, dans *Röm Quart.*, 1958, p. 99 et suiv.). G. de Francovich (*Felix Ravenna*, 1958, p. 118 et suiv.) fit récemment un essai analogue. Les observations iconographiques de M. Swoboda et surtout de A. Grabar (*L'Empereur*, p. 200 et suiv. que Francovich ne cite pas) sont plus suggestives. M. Francovich n'envisage ni la différence dans la composition de la *largitio* de l'arc constantinien et la *traditio* des monuments théodosiens, ni les difficultés souvent observées que créa l'introduction de la *traditio* dans la composition habituelle des sarcophages. Les vieux arguments qui faisaient dériver « ce genre d'image entièrement nouveau » (SCHUMACHER, *loc. cit.*) d'une composition d'abside, probablement de Saint-Pierre, n'ont pas été renforcés. Précieuses et nouvelles indications en faveur de l'hypothèse d'une *traditio legis* dans l'abside de Saint-Pierre, chez Paul KÜNZLE, dans *Riv. Stor. d. chiesa in Italia*, XI, 1957, p. 309 et suiv.

2° *Mosaïque de l'abside du Latran* (voir p. 174). — Le problème d'une transformation médiévale — antérieure à Torriti — de la mosaïque absidiale paléochrétienne demanderait de nouveaux éclaircissements. De toute façon, il faudra la situer après 1144, car ce n'est qu'alors que le pape Lucius II aurait introduit officiellement dans le titre de la basilique du Sauveur les deux saints Jean (cf. R. LANCIANI, *Wanderings through Ancient Roman Churches*, 1924, p. 177, note 1). Le motif de la rangée des apôtres au bas de l'abside, qui a dû être apporté par les mosaïstes vénitiens, parle en faveur d'une date autour de 1200 (cf. les absides de S. Giusto à Trieste et de S. Paolo fuori). Plus d'une considération fait penser que la transformation a eu lieu sous Innocent III, ainsi que l'avait admis déjà Hoogewerf. Mais on est surpris de n'en trouver aucune trace dans les sources écrites. M^{lle} C. Weyer attire mon attention sur l'inscription (DE ROSSI, *Inscr.* II, p. 307, n° 6) qui apporterait ce témoignage :

*Hec est papalis sedes et pontificalis
Presidet et XPI de iure vicarius isti, etc.*

Mieux qu'à personne d'autre, « vicarius Christi » convient à Innocent III (voir en dernier lieu M. MACCARONE, *Vicarius Christi*, dans *Lateranum* NS, XVIII, 1952, qui ne cite pas ce texte important). Cependant, à l'origine, cette inscription n'était pas un « *titulus* » d'abside, mais était gravée sur un trône dans l'abside (fragments dans : ROHAULT DE FLEURY, *Latran*, pl. XXII). On ne saurait en déduire qu'il s'agissait d'un renouvellement de l'abside. Le problème reste non résolu.

3° *Trône vide* (voir p. 179). — Je voudrais préciser que la branche transversale de la croix, sur le Trône de S. Maria Maggiore (WILPERT, pl. 71), est composée des mêmes éléments en losange garnis de pierres précieuses que la croix au milieu de l'abside du Latran; tandis que

les ampoules de Monza présentent des croix lisses ou formées de troncs de palmiers. En faveur d'une croix dérivée de la croix du trône parlent aussi les dimensions exceptionnellement petites de la croix du Latran (observation que je dois à M^{lle} C. Weyer). Pour le spectateur actuel, la croix disparaît presque, à côté des figures, qui sont plus grandes. Il suffit de comparer ces proportions à celles de la mosaïque de S. Stefano Rotondo ou sur les sarcophages qui figurent l'acclamation de la croix et où celle-ci remplit tout l'espace disponible. La croix de la mosaïque du Latran aurait conservé les dimensions de la croix du Trône. La disparition du Trône aurait fait donner une hauteur inaccoutumée et peu heureuse à la colline paradisiaque avec ses fleuves allongés. On devrait peut-être considérer comme une adaptation du XVI^e siècle d'une composition du temps de Valentinien III (425-454) [phot. LUCE C 8337 et WILPERT, *Mosaiken*, p. 341, fig. 111], la représentation d'un trône vide avec l'agneau flanqué des saints Pierre et Paul, dans la chapelle de Sainte-Hélène à S. Croce in Gerusalemme.

4° *Christ dans médaillon et croix* (voir p. 179). — P. Styger (*Röm Quart.*, 1914, p. 83, fig. 21) a admis que la mosaïque absidiale du Latran, dans sa partie qui figure le buste du Christ au milieu de nuages et adoré par des anges, avait été copiée à S. Saba. Aucun de ces exemples n'est antérieur au VI^e siècle. Par ailleurs, on peut se demander si la légende de l'apparition miraculeuse d'une image du Christ, lors de la consécration de la basilique du Latran par le pape Silvestre, se rapporte nécessairement à une figuration dans l'abside? S. Ortolani (*S. Giov. in Lat.*, « Le chiese di Roma » 10, p. 8) observe avec raison que le texte du *Collectionarium* du Latran se bornait à dire que l'*imago Salvatoris depicta* était la plus ancienne figuration du Christ que les fidèles pouvaient voir *parietibus* d'une basilique à Rome. Elle aurait pu se trouver sur le fronton de la façade où G. Rasponi (*De Basilica et Patr. Lateran.*, 1656, p. 34) décrit une *depicta perantico musivo opere imago Christi Salvatoris*; ou bien encore, un médaillon du Christ sur l'arc de l'abside, conformément à une tradition ancienne et durable. C'est seulement dans le « *titulus* » de Nicolas IV, dans l'abside, que celle-ci est indiquée comme lieu de l'apparition miraculeuse : *Sacrum vultum... reponi fecit in loco ubi primum miraculose... apparuit*.

Tilmann BUDDENSIEG.



FIG. 47. — Pola. Coffret. Côté postérieur.

Photo. M. V. M.



FIG. 48. — Pola. Coffret. Côté antérieur.

Photo. M. V. M.



FIG. 49 — Pola. Coffret. Côté gauche.

Photo Alinari.



FIG. 50. — Pola. Coffret. Côté droit.

Photo Alinari



FIG. 31. — Pyxide. Collage, Cleveland.

UNE PYXIDE D'IVOIRE

DU

« CLEVELAND MUSEUM OF ART »

par

FLORENTINE MÜTHERICH

En 1951-1952, le Musée de Cleveland acquit les fragments d'une pyxide d'ivoire, brisée en plusieurs pièces; en les réunissant, on reconstitua une belle et intéressante œuvre d'art du VI^e siècle⁽¹⁾. On peut remonter le chemin suivi par la pyxide, ou plutôt par les fragments auxquels elle était réduite depuis le XIX^e siècle, à travers une série de collections françaises, jusqu'à Lyon où l'on peut prouver qu'elle se trouvait au début du siècle dernier et où on la sauva, prétend-on, des décombres de l'église Saint-Étienne. C'est là que nous perdons sa trace, connue jusqu'à ce point⁽²⁾.

Cependant, il semble que l'on peut la retrouver deux siècles plus tôt. Lorsque l'érudit français Peiresc, amateur d'antiquités, visita en 1612 les églises de Vienne, il fit des notices détaillées sur les objets qui l'intéressaient particulièrement dans les trésors d'église de cette ville fameuse, surtout réputée dans l'antiquité et le haut moyen âge. Ses relevés nous sont parvenus en partie dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, lat. 17558. Au folio 31 v^o de ce manuscrit, se trouve, à l'occasion de la description du trésor de Saint-André-le-Bas, la mention suivante :

« Une boîte d'Ivoire antique de 12 cents ans pour le moins, haute de six ou sept doigts, et de 8 ou 10 doigts de diamètre. Il y a plusieurs figures tout à l'entour représentées en bosse. Entre autres l'entrée de Jerusalem avec les palmes, le miracle de l'aveugle né, celui du Lazare bandé de bout dans un portail mais en celui-là le Christ porte une petite croix à la main. Et partout notre Seigneur est représenté sans barbe comme aux anciens marbres d'Arles. Il y a encores un autre mystère à moy inconnu, je ne sçay si ce seroit l'Annunciation de la Vierge. C'est une femme voilée assise sur une selle qui se ploye, laquelle tient en sa main gauche je ne sçay quoy comme un tracheau d'estoupes, et en sa main droite quelque chose qui pend sur un vase, et derrière elle il y a un Ange venu, et allé qui parle à elle.

« Au milieu de cette boîte il y a d'un côté une croix sur laquelle il y a comme un labarum ou pour moins l'estendard quarré ou il y a des petits trous ou estoient attachées des pierres formant la figure du χ ou signum salutis. Et de l'autre côté vis à vis de celui-là ou au contraire, il y a un tabernacle composé de trois arcades, dans celle du milieu, il y a un autel en forme de table à trois pieds couronnées sur laquelle il y a un livre fermé, et plus haut une croix qui soutient un calice. En chaque tabernacle des costes il y a un rideau. Et sous iceluy un vase comme calice cantbare. Dans cette ancienne boîte on conserve une machoire d'un Saint Maximus qu'ils disent avoir esté leur Abbé, et évesque de je ne sçay où. »

⁽¹⁾ Cf. William MILLIKEN, *A Byzantine Ivory of the Early Christian Period*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1951, Décembre, p. 227, et *The Completed Ivory Pyxis*, in *Bull. of the Cleveland Museum of Art*, avril 1952, p. 63 et suiv.

⁽²⁾ Wolfgang Fritz VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2^e édition, Mayence 1952, n^o 184, p. 84, pl. 56 (donne la bibliographie antérieure).

A ce texte se rapportent trois, ou plutôt quatre croquis, si l'on tient compte du X indiqué : le premier qui figure le « tracheau d'estoupes », puis deux autres ressortissant à la dernière description, celle du tabernacle avec trois ouvertures, concordant en détail avec les indications du texte : sur l'un, au milieu, l'autel aux pieds moulurés, avec le livre, la croix et le calice et, à droite et à gauche, des rideaux et des vases ; sur l'autre, la table de l'autel avec le livre et la croix, répétée une fois de plus, isolée. Naturellement, toutes ces formes sont figurées, selon les usages graphiques du XVII^e siècle, en profondeur et en perspective, d'une façon qui ne correspond sûrement pas à l'original.

C'est bien là évidemment la description d'une pyxide d'ivoire paléochrétienne, de six ou sept doigts (c'est-à-dire 11 centimètres) de haut, et de huit ou dix doigts (c'est-à-dire 14 à 18 centimètres) de diamètre. Elle est décorée tout autour de figures en relief, dont quelques scènes du Nouveau Testament : Annonciation, Guérison de l'aveugle-né, Résurrection de Lazare, et Entrée à Jérusalem ; ces scènes sont séparées, d'un côté par une croix avec le X sur un champ rectangulaire et, de l'autre côté, par une représentation d'un tabernacle, composé de trois arcades, avec le livre ouvert, la croix et le calice au centre et, à gauche et à droite, des rideaux et des vases : c'est sans aucun doute une représentation du trône, avec le livre de l'Évangile⁽¹⁾. La description et le dessin permettent facilement de conclure qu'il s'agit, pour ce qui est de l'autel, toujours du même trône, en forme d'escabeau tripode avec le livre, et, au-dessus de la croix usuelle, tandis que le calice est, par ailleurs, inhabitué.

La seconde représentation, mystérieuse pour Peiresc, est bien, comme il le soupçonnait, l'Annonciation ; mais elle correspond, il est vrai, à l'iconographie orientale d'après laquelle l'Ange s'avance vers Marie qui, en train de filer la pourpre, tient le fuseau de la main droite et, de la gauche, le fil qui retombe à ses pieds dans une corbeille. Tous les autres détails de la description, le Christ représenté imberbe, Lazare dans ses bandelettes sous le porche, permettent de conclure qu'il doit s'agir, pour ce qui est de la pyxide de Vienne, d'une œuvre d'art paléochrétienne ou, pour le moins, de l'imitation d'une telle œuvre.

Si l'on considère les autres pyxides d'ivoire qui nous sont parvenues, on trouvera certes des formes effectivement semblables⁽²⁾. Ces mêmes scènes se répètent fréquemment et se répètent même jusque dans les détails. Cependant, parmi les pyxides conservées, il en est une seule où se trouvent réunies les mêmes scènes, dans une totale correspondance : c'est la pyxide d'ivoire du Cleveland Museum of Art⁽³⁾.

Si l'on compare la description de Peiresc avec la boîte de Cleveland, on trouve d'abord la croix avec le X sur un champ carré dont les ornements primitifs sont détruits. Sur le côté diamétralement opposé, se trouvent trois arcs et, en évidence au centre, le tabouret tripode avec le livre, au-dessus la croix et un objet en forme de calice ; à droite et à gauche, rideaux et vases (il est intéressant de remarquer combien le texte de Peiresc concorde mieux que son dessin avec les formes de l'original ; par exemple, le texte nous dit que les rideaux pendent au-dessus

⁽¹⁾ Pour le thème de la représentation du Trône avec le livre des Évangiles — couramment décrit aussi comme « trône vide » — et les représentations byzantines plus tardives de l'Éimase, voir surtout : A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 199 et suiv., p. 214 et suiv., et aussi O. WULF, *Die Konstantin-Kirche in Nicäa*, Strasbourg 1908, p. 211 et suiv.

⁽²⁾ Cf. VOLZ, *op. cit.*, n° 161-191.

⁽³⁾ L'écart entre les dimensions — la pyxide de Cleveland a 8 cm. 5 de hauteur et 10 cm. 3 de diamètre — peut s'expliquer facilement par le fait que les données de Peiresc n'étaient qu'une évaluation, ce que met d'abord en évidence le flottement de ses indications entre 8 et 10 doigts (soit 14 et 18 centimètres) en ce qui concerne le diamètre.



FIG. 1.

Photo du Musée.



FIG. 2.

Photo du Musée.

Pyxide d'ivoire. (Cleveland Museum of Art.)

des vases, comme ils le font aussi sur la pyxide, tandis que sur le dessin, ils sont légèrement retournés vers les côtés — détail que le précis Peiresc n'aurait pas manqué de mentionner dans sa description ; de plus, la forme du tabouret, avec le contour légèrement arqué vers l'arrière qui indique aussi bien le coussin ornant le trône, correspond mieux à l'original dans la vue d'ensemble que dans le dessin de détail, où la surface du tabouret est rendue en perspective par un raccourci. Puis s'ajoutent, sur les deux côtés, les scènes bibliques, Annonciation et Entrée à Jérusalem à gauche, Guérison de l'aveugle et Résurrection de Lazare à droite. Ici aussi, les représentations correspondent dans les détails aux indications de Peiresc. Lazare ensermé dans ses bandelettes est debout sous le porche avec le Christ qui lui fait face, une courte croix à la main ; la scène de l'Annonciation montre la Vierge voilée, assise sur un tabouret pliant, le fuseau à la main et le fil tombant dans un récipient, et, derrière elle, l'Ange ailé, vêtu d'une robe ; citons enfin les porteurs de palmes, dans l'Entrée à Jérusalem.

Il semble presque incompréhensible que, dans la description de la pyxide, la représentation du trône se trouve associée à l'Entrée à Jérusalem et soit considérée comme la représentation de la Ville de Jérusalem. Elle est plutôt le point central de la composition d'ensemble et fait un avec le chrisme situé sur le côté opposé au-dessus de la croix — forme qui figure elle aussi fréquemment un élément de la représentation⁽¹⁾. Le programme iconographique d'ensemble de la pyxide rappelle le détail d'une composition monumentale, comme on le trouve par exemple sur l'arc de triomphe de Sainte-Marie-Majeure où figurent aussi des scènes de la vie de Jésus, disposées des deux côtés du trône⁽²⁾. Parmi les pyxides qui nous sont restées, une telle combinaison est, il est vrai, singulière sous cette forme. Inhabituel et particulièrement remarquable est l'objet en forme de calice, disposé au-dessus de la croix. Dans le rapprochement que nous tentons, cette particularité prend le sens d'une nouvelle confirmation de notre hypothèse : la pyxide de Vienne décrite par Peiresc, correspond à celle du Musée de Cleveland.

Aussi, il est permis d'affirmer que la pyxide d'ivoire de Cleveland se trouvait en 1612 à l'église Saint-André-le-Bas à Vienne, où elle servait de reliquaire à la mâchoire de saint Maximus. Le séjour tardif de l'objet à Lyon, métropole qui ressortissait à Vienne, ne met pas d'obstacle à cette supposition. Un autre exemple nous prouve même qu'une partie des trésors ecclésiastiques de Vienne ont pris le chemin de Lyon, au cours des bouleversements de l'époque révolutionnaire et post-révolutionnaire. Au musée archéologique de Lyon se trouvent deux camées qui viennent des biens de F. Artaud, collectionneur mort en 1838. Celui-ci les avait acquis à la mort de Pierre Schneider, Alsacien qui vivait à Vienne pendant la Révolution et qui s'était activement occupé des trésors ecclésiastiques de la ville. Grâce aux mêmes notices de Peiresc, on peut démontrer également la présence à Vienne de ces deux camées et, précisément, sur une croix de l'église Saint-André-le-Bas elle-même où se trouvait aussi la pyxide⁽³⁾. L'hypothèse tombe ainsi sous le sens que la pyxide a pris le même chemin, ou un chemin semblable à celui des camées.

(1) Cf. O. Wulff, *op. cit.*, p. 212 et suiv.

(2) Cf. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis zum 13. Jahrhundert*, Freiburg 1916, t. I, fig. 172.

(3) Cf. ADRIEN BLANCHET, *Les Camées de la croix de Saint-André-le-Bas à Vienne en Dauphiné*, dans *Monuments Piot* XVII, 1909, p. 75 et suiv.

(4) D'après un acte de 920, l'église du monastère de Saint-André-le-Bas aurait eu à cette époque le double vocable de Saint-André et de Saint-Maxime (Emilie ALBRAND, *L'église et le cloître de Saint-André-le-Bas à Vienne*, Lyon 1951, p. 12). On a supposé qu'il s'agissait de Maxime, abbé de Lérins, promu au siège épiscopal de Riez en 433, mort après 451 et inhumé à Riez dans la basilique Saint-Pierre qu'il avait fondée, comme l'indique la *Vita Maximi*, écrite au VI^e siècle par Dynamius (MICKE, *Patr. lat.* 80, col. 39).



Photo du Musée.

FIG. 3. — Pyxide d'ivoire. (Cleveland Museum of Art)

my Pierre d'un pyxide, je ne puis pas en faire l'Annonciation
de la Vierge. C'est une forme réelle offerte par une telle pyxide
pyxide. L'ange doit être à gauche, mais gauche se ne les pas (car
un relief d'effort est en fait un relief qui est en fait un relief
sur un relief, à droite elle se ne les pas (car elle est en fait
par là elle).

Le relief de cette pyxide il y a d'un effet une croix
sur laquelle il y a une croix en fait un relief d'effort
L'ange en fait un relief d'effort en fait un relief d'effort
L'ange en fait un relief d'effort en fait un relief d'effort

Il y a un tabernacle composé de trois arceaux
dans cette pyxide, il y a un relief en fait un relief d'effort
L'ange en fait un relief d'effort en fait un relief d'effort
L'ange en fait un relief d'effort en fait un relief d'effort

D'après un acte de 920, l'église du monastère de Saint-André-le-Bas aurait eu à cette époque le double
vocable de Saint-André et de Saint-Maxime (Emilie ALBRAND, *L'église et le cloître de Saint-André-le-Bas à Vienne*,
Lyon 1951, p. 12). On a supposé qu'il s'agissait de Maxime, abbé de Lérins, promu au siège épiscopal de Riez en
433, mort après 451 et inhumé à Riez dans la basilique Saint-Pierre qu'il avait fondée, comme l'indique la *Vita*
Maximi, écrite au VI^e siècle par Dynamius (MICKE, *Patr. lat.* 80, col. 39).

Malheureusement il n'y a rien à proposer pour combler le vide de l'histoire antérieure de la pyxide. Mais son utilisation comme réceptacle de la mâchoire de saint Maximus permet de penser qu'elle avait été apportée depuis longtemps à Vienne, qui joua son rôle dans l'histoire comme capitale du royaume de Provence surtout aux IX^e et X^e siècles. Nous connaissons la richesse des dons et des fondations qui échurent en partage aux églises de cette ville; peut-être la pyxide fut-elle l'un de ces dons.

Florentine MÜTHERICH.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES FRESQUES DE STOBI

par

JOVANKA MAXIMOVIC

La période la plus importante et aussi la plus difficile à connaître pour la recherche des sources et des conceptions de l'art du Moyen Âge est indubitablement cette période qui marque la transition entre l'art antique et l'art médiéval. Malgré des recherches et des investigations incessantes, les monuments conservés ne sont pas suffisants pour en éclaircir tous les points obscurs et expliquer leur liaison. Il reste peu de vestiges de la peinture monumentale du temps de sa formation dans les frontières de l'ancien Empire byzantin. Les Balkans en particulier ont conservé peu de peintures de ce temps, et qui appartiennent à deux catégories différentes. D'une part, c'est la décoration peinte des tombeaux paléochrétiens qui forme un ensemble à part; ces œuvres sont de la même époque, avec des thèmes sépulcraux communs et un même langage pictural⁽¹⁾. La peinture murale dans les édifices de culte, les basiliques et les martyria, est un domaine à part, avec ses propres problèmes; cette peinture aura à jouer un rôle dans la création des grands ensembles peints du Moyen Âge. Dans les provinces balkaniques de l'Empire romain d'Orient, des fragments de ce second genre de peinture sont conservés dans l'église Rouge de Perùstica⁽²⁾ en Bulgarie, et dans l'église épiscopale de Stobi en Macédoine⁽³⁾. Étant donné la rareté de ces vestiges, même les petits fragments qui pour d'autres époques de l'histoire de l'art auraient peu d'importance, revêtent pour l'étude de cette période une valeur exceptionnelle.

Les fragments des fresques de Stobi sont intéressants parce qu'ils facilitent la connaissance et la compréhension de cette époque de transition, de l'Antiquité au Moyen Âge, dans les cadres de l'Empire byzantin. Or, malgré les études consacrées à ces fresques, nous considérons que tous les problèmes qu'elles soulèvent n'ont pas été résolus et que des observations nouvelles peuvent contribuer à en approfondir la connaissance et à en mieux saisir la valeur artistique.

À l'heure actuelle, pour l'étude des peintures de Stobi, nous disposons d'un matériel encore

⁽¹⁾ Outre les nouvelles découvertes en Grèce et en Bulgarie, on a trouvé en Yougoslavie, il y a quelques années, un tombeau à Nis, sur lequel plusieurs articles ont été publiés. Récemment : L. Mirković, *Starohrišćanska grobnica u Nisu*, in *Starinar* V-VI, 1954-1955, Beograd 1956, p. 53-71; L. Mirković, *La nécropole paléochrétienne de Nis*, in *Archaeologia iugoslavica* II, 1957, p. 85-100.

⁽²⁾ A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 21-53; A. FROLOW, *L'église Rouge de Perùstica*, in *The Bulletin of the Byzantine Institute* I, Paris 1946, p. 15-48.

⁽³⁾ E. KITSINGER donne une bibliographie détaillée sur Stobi, en complément à son étude *A Survey of the Early Christian Town of Stobi*, in *Dumbarton Oaks Papers* n° 3, 1946, p. 81-163.

plus restreint qu'auparavant : une partie en a été détruite pendant la guerre, de sorte que ces fragments, déjà peu nombreux, ont été réduits à quatre têtes, dont l'une seulement grandeur nature, les autres étant bien plus petites. Cette étude ne peut donc être poursuivie actuellement, qu'en partant des originaux, aujourd'hui au Musée National de Belgrade, et des photographies des fragments perdus. A été également conservé un fragment d'inscription peinte.



Fig. 1. — Stobi. Église épiscopale.
Fragment de peinture murale.

bre très restreint d'éléments de comparaison mais il ne propose pas d'hypothèse qui lui soit propre¹³.

¹³ B. SARIA, *Neue Funde in der Bischofskirche von Stobi*, in *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* XXVIII, 2, 1933, 119, fig. 49; B. SARIA, *Novi nalazi u episkopskoj crkvi u Stobima*, in *Glasnik Skopskog naučnog društva* XII, Skoplje 1933, 17, fig. 17.

¹⁴ Dj. MANO-ZISI, *Freske u Stobima*, in *Starinar* VIII-IX, 1933-1934, Beograd 1933, p. 244-248.

¹⁵ F. KITZINGER, *op. cit.*, p. 110.

Les conclusions des recherches effectuées jusqu'à présent ne concordent pas en tous points, ni pour le style ni pour les dates. Aussitôt après la découverte de la tête de la nef, B. Saria, la mentionnant en passant, considérait qu'elle datait du VI^e siècle ou d'un peu plus tard¹⁴. Dans son analyse de tous les fragments trouvés, Dj. Mano-Zisi classe les têtes de Stobi dans la période de « transition du naturalisme et de l'illusionnisme à la décomposition et à la stylisation de surface »¹⁵, et il leur attribue certains caractères de la peinture romaine des catacombes du IV^e siècle, des portraits du mont Sinai et des miniatures du Codex de Rabula du VI^e siècle. Ceci l'amène à penser que cette peinture appartient à la fin du V^e et au début du VI^e siècle. E. Kitzinger, le dernier en date qui se soit occupé des fresques de Stobi, fait une distinction entre celles trouvées dans l'église et celles découvertes dans le narthex. Ainsi, il rapproche la tête de la nef des peintures des églises romaines Sainte-Marie-Antique et Saint-Sabba et il analyse séparément les fragments du narthex. Il n'adopte pas entièrement les conclusions de Mano-Zisi quant aux comparaisons des fragments de composition d'une technique « impressionniste » avec les miniatures du Codex de Rabula, et spécialement en ce qui concerne la scène de l'Ascension. Kitzinger expose les difficultés que soulève le fait qu'il ne propose pas d'hypothèse qui lui soit

Ainsi, à cause du petit nombre de fragments conservés, de même qu'à cause du peu de matériel de comparaison, les résultats des études faites jusqu'à présent restent dans le cadre des hypothèses. L'analyse du style pose de grands problèmes, et il est encore plus difficile de présumer quelle était la disposition des fresques sur les murs de l'église, surtout lorsque l'on sait que cette disposition était variable à cette époque.

La tête grandeur nature, très endommagée (fig. 1), qui a été découverte dans le narthex, appartenait peut-être à une figure indépendante. Déjà, au V^e siècle, on avait coutume de peindre des galeries de portraits le long des murs des basiliques paléochrétiennes. Deux procédés principaux étaient appliqués à des images de ce genre. Le premier faisait grouper des séries de portraits d'apôtres ou bien de prophètes et de patriarches de l'Ancien Testament, et ses galeries d'images obéissaient à une intention idéologique plus ou moins déterminée. Le second procédé faisait isoler les portraits de saints indépendants, souvent de catégories différentes, comme représentations votives autonomes. Au nombre de ces saints, on trouve aussi des martyrs (Sainte-Marie-Antique, Saint-Démétrios à Salonique)¹⁶. A titre d'hypothèse, on pourrait supposer que la décoration de Stobi a pu ressembler à celle de Salonique, à cause de la proximité des deux villes qui a influé aussi bien sur l'architecture que sur la sculpture.

Le fragment d'inscription peinte, mentionné plus haut, témoigne en faveur de cette interprétation : « Ἐγὼ εἰμι ἡ πηγὴ τῆς ζωῆς ὅ δεῖ διψῶν (sic) εὖθι [ἐς μὲ] καί [] οὐ μὴ διψήσῃς εἰς τὸν αἰῶνα »¹⁷. Il nous semble que ce texte est très proche de la pensée de l'évangile de Jean (Jean, iv, 14 : paroles adressées à la Samaritaine), qui est en quelque sorte résumée ici. Il est donc possible que la peinture représentait la scène du Christ et de la Samaritaine auprès du puits. A en juger par ce qui a été conservé de la bordure de l'inscription, légèrement incurvée, et par les dimensions, on peut croire qu'elle se trouvait tracée sur le rouleau que tenait l'un des personnages en pied. Cet exemple n'est pas sans analogie, dans l'art de ce temps. Ainsi, dans la chapelle XII de Baouit, une série de prophètes debout tiennent à la main gauche un rouleau couvert d'une inscription¹⁸. Dans les églises et les chapelles des monastères coptes et cappadociens, de longues inscriptions couraient le long des murs, au niveau de la corniche. Si elles étaient de caractère apotropaïque, ce qui était fréquent, elles se rapportaient aux figures peintes en dessous, mais se trouvaient néanmoins à la hauteur de la corniche. Pour cette époque reculée, il n'existe guère de témoignages concernant les inscriptions de caractère liturgique, ainsi que le suppose Saria pour celle de Stobi¹⁹. Il nous paraît que ce texte peut se rapporter uniquement au Christ ou à la Vierge. Au Christ parce qu'il s'agit de ses paroles, citées dans l'évangile de saint Jean, et alors, comme on l'a dit, on devrait penser à la scène avec la Samaritaine. Mais l'inscription de Stobi pourrait se rapporter aussi à la Vierge. L'idée de la Vierge « Source de vie », née à Byzance était liée au VI^e siècle au monastère et au sanctuaire érigés par Justinien à Constantinople, ce dont témoigne Procope lui-même. Il semble bien que ce culte ait existé plus tôt encore, au V^e siècle, et la légende le fait remonter à Léon de Thrace (Léon le Grand, 457-474). Très répandu plus tard, ce culte a inspiré des représentations symboliques de la Vierge, dans la peinture religieuse byzantine²⁰. N'aurait-on pas à Stobi le premier exemple d'une image de la Vierge nommée « Ζωοδόχος Πηγή » ?

¹⁶ A. GRABAR, *Martyrium*, *Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, *Iconographie*, Paris 1946, p. 105-129.

¹⁷ La part B. SARIA (*Neue Funde*, 134-136, fig. 66; *Novi nalazi*, 27-28, fig. 33).

¹⁸ E. KITZINGER, *The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks*, in *Dumbarton Oaks Papers* n° 3, 1946, fig. 28.

¹⁹ A. GRABAR, *Martyrium* II, p. 296, 307.

²⁰ D. MEDAKOVIĆ, *Bogorodica « Živonošni istočnik » u srpskoj umetnosti*, in *Zbornik Vizantolškog Insti-*

Mano-Zisi a supposé que les petits fragments trouvés dans le narthex de la basilique de Stobi sont des fragments d'une composition de l'Ascension et que la figure de femme au-dessus de laquelle se trouvent trois personnages debout peut être celle de la Vierge, tandis que le fragment d'un ange en miniature correspondrait à un des anges qui portent la mandorle du Christ (fig. 2 et 3)⁽¹⁾. Il a tenté de comparer cette scène à la miniature du codex de Rabula. Cependant, le schéma iconographique de la scène de l'Ascension, connu déjà auparavant, à Baoult, puis d'après toutes les autres représentations de la même scène de cette époque (icone paléochrétienne du Mont Sinai⁽²⁾, miniature de l'an 600 environ au Museo Sacro du Vatican⁽³⁾, fresque de date ultérieure à l'église Saint-Clément de Rome⁽⁴⁾, et enfin cette même miniature du codex de Rabula⁽⁵⁾), montre que cette scène a toujours été peinte de la même manière : le Christ dans la mandorle est porté par quatre anges, tandis que la Vierge entourée des apôtres est debout en dessous. Les trois figures de la zone supérieure, dans la composition de Stobi, au lieu d'une seule, ainsi que l'absence de mandorle infirment cette hypothèse. D'ailleurs, dans la scène de l'Ascension, la Vierge regarde droit devant elle ou a le regard tourné vers le haut, en direction du Christ, et non pas vers le côté, comme c'est le cas pour la tête de la femme de Stobi.

A cette époque la décoration murale des églises chrétiennes comprenait principalement des cycles narratifs de représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament, avec une tendance marquée à les comparer l'un à l'autre. Des sujets symboliques étaient peints de préférence dans le chœur ; à Baoult, on en voit dès les VI^e-VII^e siècles⁽⁶⁾. Sur le territoire des Balkans, cette conception narrative de l'illustration se retrouve sur les murs de l'église de Perùstica, où l'on voit une série de scènes représentant l'Enfance du Christ⁽⁷⁾. Nous considérons que l'on dispose de trop peu d'éléments pour faire une reconstruction de la composition de Stobi.

Dans l'église de Perùstica, déjà mentionnée, on trouve un motif particulier aux décorations antérieures aux iconoclastes. Sur les arcs de l'église, ce sont des séries de médaillons dans lesquels sont peints des génies ailés. Le professeur Grabar les interprète comme des personifications des vertus et des phénomènes de la nature, tandis que Frolov pencherait plutôt à les interpréter comme des anges⁽⁸⁾. Sans aborder ce problème, nous nous demandons si un tel motif n'avait pas été peint à Stobi, bien que l'angelot de Stobi n'ait pas la pose hiératique des autres. Ou alors ne s'agit-il pas d'une scène en miniature telle qu'on en a trouvée à Perùstica ?

On peut faire plus de constatations dans le domaine du style de la peinture de Stobi. Comme nous l'avons vu dans les études de nos prédécesseurs, les datations varient du VI^e au VII^e siècle, avec des comparaisons qui vont de la Syrie à Rome. Ces incertitudes deviennent compréhensibles lorsque l'on sait jusqu'à quel point la peinture de cette époque était complexe et combien d'éléments souvent opposés elle contenait.

tuta Spake Akademije nauka, 5 (sous presse). Cet auteur est le dernier en date qui ait étudié ce type de la Vierge.

⁽¹⁾ Dj. Mano-Zisi, *op. cit.*, p. 248.

⁽²⁾ Γ. καὶ Μ. Σοφροῦ, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Συνοῦ* I, A9-παρ. 1956, fig. 10; II, 1958, p. 25-26.

⁽³⁾ Ch. R. Mores, *Early Christian Art*, Princeton 1953, fig. 129.

⁽⁴⁾ J. WILPERT, *Die römische Mosaiken und Malereien IV*, Freiburg 1917, t. 210.

⁽⁵⁾ A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève 1953, 164.

⁽⁶⁾ Sur le territoire de la Yougoslavie, la peinture à fresque dans les absides des églises paléochrétiennes est représentée par le dessin rouge d'une colombe, au-dessus de la chaire épiscopale de la basilique de Marusinae (cf. E. DYCOWE und R. ECKEN, *Der altchristliche Friedhof Marusinae*, in *Forschungen in Salona III*, Wien 1939, fig. 34.)

⁽⁷⁾ A. GRABAR, *La peinture religieuse I*, fig. 3, 4, 5; II, A. FROLOW, *op. cit.*, t. X-XI.

⁽⁸⁾ A. GRABAR, *id.*, p. 46-47; A. FROLOW, *id.*, p. 39, réf. 2.



FIG. 2. — Stobi. Narthex de l'église épiscopale. Angelot volant. Fragment d'une peinture murale.



FIG. 3. — Stobi. Narthex de l'église épiscopale. Fragment de peinture murale.

Les fresques de Stobi présentent un contour rouge-foncé, nettement accusé. Cependant, ce n'est pas une peinture qui ne s'exprime que par un dessin linéaire. A l'intérieur des contours les figures sont modelées, et cela par un procédé très libre. Les effets d'ombre et de lumière sont obtenus par des contrastes de couleurs : les ombres sont peintes en brun, parfois souligné de gris ou de bleu-violet, tandis que les endroits éclairés sont rendus en tons verdâtres ou roses, avec par place des taches blanches. Cette technique «impressionniste» de l'Antiquité tardive, connue déjà par les décorations des catacombes paléochrétiennes, est combinée ici avec des contours très marqués de la tête, du nez et des yeux⁽¹⁾. On voit ainsi se mêler dans cette peinture la finesse du coloris antique et la délicatesse des formes dans les physiognomies à une certaine dureté du dessin et à l'épaisseur des contours essentiels : ce sont les premiers signes du style médiéval à ses débuts, dans les fresques et les mosaïques de l'art byzantin primitif. Ce qui est typique c'est la vivacité du regard obtenue par le contraste entre les grandes taches blanches des sclérotiques et les grosses pupilles noires, posées dans l'angle de l'œil ou face au spectateur. Ce sont là des détails expressionnistes caractéristiques de l'art chrétien de Syrie, depuis les fresques de Doura-Europos, du III^e-IV^e siècle. Les artistes syriens n'avaient pas adopté les traditions du naturalisme hellénistique. En suivant le nouvel idéal spiritualiste, ils s'efforçaient de l'exprimer par des moyens simples mais expressifs qui souvent étaient contraires à la conception hellénistique de la forme⁽²⁾.

Kitzinger considérait que l'art du fragment trouvé dans la nef de Stobi était voisin de la peinture de Sainte-Marie-Antique et de Saint-Sabba à Rome, et qu'il datait par conséquent du VII^e-VIII^e siècle; tandis qu'il était incertain pour les fragments du narthex et citait seulement l'opinion de Mano-Zisi qui les rapproche, au point de vue de l'iconographie et du style, du codex de Rabula⁽³⁾.

Cependant, les caractères de la peinture de Stobi ne se retrouvent pas dans les églises romaines mentionnées. Malgré leurs belles qualités, les fresques de Stobi n'atteignent pas le niveau artistique de la peinture murale de Sainte-Marie-Antique et de Saint-Sabba. Leur caractère aussi est différent. Malgré des souvenirs de l'antique, les fresques des deux églises de Rome, surtout celles de Saint-Sabba, contiennent beaucoup plus d'éléments linéaires et sont d'un travail bien plus précis. La carnation y est rouge-rose avec des ombres et des contours moins appuyés⁽⁴⁾. Elles appartiennent à la période qui va du VI^e au VIII^e siècle, époque où s'est opérée dans tout le monde méditerranéen la schématisation linéaire des figures, dans la peinture monumentale. Un modèle délicat du visage, les nuances de clair-obscur et le coloris subtil de la peinture hellénistique sont devenus irréalisables pour les nouveaux artistes. Ils y aspirent pourtant, en procédant par «renaissances» tout le long du Moyen Âge. Mais les conceptions et les principes esthétiques de leur temps entravent constamment leurs efforts.

Les fresques de l'église Rouge de Perutica, seul ensemble peint de cette époque conservé dans le Nord des Balkans, sont déjà touchées par ce nouveau processus dans la peinture⁽⁵⁾ et

⁽¹⁾ Pour la plupart, les propriétés techniques de ces fresques ne se laissent plus observer, depuis la guerre. Aujourd'hui on les reconnaît plutôt seulement ou bien d'après les photographies d'avant-guerre.

⁽²⁾ B. H. Лазарев, *Венесия византийской живописи* I, Москва 1947, p. 46.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 108, 109.

⁽⁴⁾ J. WILPERT, *op. cit.*, t. 169, 170, 171; A. GRABAR, *La peinture byzantine*, p. 164.

⁽⁵⁾ A. GRABAR a été le premier à analyser les fresques de Perutica dont il a pu voir encore la plus grande partie et étudier sur place leur disposition et leur style (*La peinture religieuse en Bulgarie*). Les originaux de ces peintures ont beaucoup pâli. Quant aux copies à l'aquarelle qu'on en a tirées, elles ne renseignent pas suffisamment sur l'art de ces œuvres. Grabar les a datées du VI^e-VII^e siècle et Frolow (*op. cit.*, 32, réf. 1) de l'an 700 environ. Dora Panajotova (*Чрезвечна устина*, София 1951) date l'édifice de la fin du V^e et du début du VI^e siècle.

vont un pas plus loin par rapport à celles de Stobi. Car si Stobi présente déjà un contour extérieur très accusé, on y trouve encore les qualités de tradition antique — délicatesse du modèle, fines nuances du clair-obscur, etc. De plus, elles sont d'un coloris assez sombre.

Saria a proposé pour ces fresques une date avancée⁽¹⁾. Il pense que le fragment de la nef qu'il a découvert appartient au VI^e siècle ou à une époque un peu postérieure, mais il ne justifie pas son opinion. Nous avons déjà discuté l'avis de Mano-Zisi quant aux analogies entre les



FIG. 4.

Stobi. Église épiscopale. Fragments de peinture murale.



FIG. 5.

fragments de composition du narthex et la scène de l'Ascension du codex de Rabula. En ce qui concerne le style, ces miniatures appliquent également une technique impressionniste. La tête du petit ange rappelle les anges du manuscrit florentin, par sa technique libre, les accents blancs, la coiffure, le regard de côté. Cependant, ces miniatures sont d'un coloris tout à fait clair, qui définissent les rapports du bleu-clair et du rose et du jaune, à la différence du coloris sombre des fresques de Stobi.

Si l'on veut comparer ces fresques avec des miniatures anciennes, il nous semble que les

⁽¹⁾ B. SARIA, *Neue Funde*, p. 119; *Novi nalasci*, p. 17.

têtes de Stobi s'apparentent aux peintures d'un codex purpureux, et surtout aux miniatures de l'Évangile de Rossano⁽¹⁾. Le coloris sombre, les figures paisibles, sérieuses, aux cheveux très noirs, aux sclérotiques très blanches, sont des traits que ces miniatures ont en commun avec les peintures de Stobi.

Mano-Zisi est plus convaincant lorsqu'il affirme que dans les fresques de Stobi « il existe quelque chose des procédés de l'école syrienne, des portraits des martyrs du Sinaï du v^e-vi^e siècle, quelque chose qui s'en rapproche »⁽²⁾. Les icônes du Sinaï, insuffisamment connues à l'époque de la découverte de ces fresques, ont contribué à confirmer et à renforcer cette opinion. L'analyse de l'icône encaustique de saint Pierre, du v^e-vi^e siècle, avec trois médaillons dans la partie supérieure, est particulièrement précieuse à cet égard⁽³⁾. La délicatesse de la figure de saint Pierre, l'arc des sourcils, la forme du nez, de la bouche et du menton, de même que l'ombre au-dessus du menton, rappellent une des têtes de Stobi (fig. 4), laquelle ressemble aussi, par sa facture, à l'icône de la Vierge avec les anges et les saints, du vi^e siècle également, et qui contient de nombreux éléments alexandrins⁽⁴⁾. La tête de la femme de Stobi rappelle d'une certaine façon cette même Vierge, par ses larges yeux aux grandes paupières, par sa bouche pleine. Celle de Stobi n'offre que des contours plus appuyés. La deuxième tête du fragment de Stobi (fig. 5) rappelle les figures des médaillons de l'icône de saint Pierre. Cheveux noirs, front bas, sourcils fournis, grandes paupières éclairées, grandes sclérotiques et grosses pupilles, nez droit, bouche assez mince, regard fixé sur le spectateur avec quelque chose d'un peu surpris et triste dans l'expression — ce sont des éléments que l'on rencontre déjà dans les portraits de Fayoum et en général dans les interprétations méditerranéennes orientales de la peinture hellénistique, qui durent jusqu'à Justinien, et dont les mosaïques de Ravenne gardent encore le souvenir.

L'exposé qui précède permet de conclure que les fresques de Stobi ont plus d'analogies avec la peinture murale antérieures à Justinien qu'avec celle d'une époque ultérieure. En inventoriant le petit nombre d'exemples conservés de la peinture de cette époque, on pourrait peut-être relever une parenté lointaine avec les médaillons peints du v^e et du début du vi^e siècle, dans l'église Saint-Paul à Rome. Les figures y ont une carnation rouge foncé, un dessin brun et un fin modelé⁽⁵⁾. Tout compte fait nous proposons de dater la peinture de Stobi de la fin du v^e et même du début du vi^e siècle, avant 518, lorsqu'un grand tremblement de terre détruisit une bonne partie de la ville et la condamna à végéter jusqu'à sa décadence définitive.

À côté des têtes, dans la même « basilique épiscopale » on a trouvé des fragments de panneaux décoratifs peints, qui imitent une balustrade de marbre. Les combinaisons des carrés, des rhomboides, des cercles, inscrits les uns dans les autres, entre les pilastres (fig. 6, 7 et 8)⁽⁶⁾ correspondent à la décoration de cette époque. Elles sont en accord avec les tendances de l'époque préjustinienne, qui a développé la richesse de la décoration, en préparant ainsi de

(1) A. GRABAR, *La peinture byzantine*, p. 162, 163.

(2) D. MANO-ZISI, *op. cit.*, 248.

(3) F. A. ΣΑΡΓΠΙΟΥ, « Ἐκ καταστάσεως εἰς ἀνὰ τοὺς ἱστορῶν Πέτρον τῆς μονῆς Σινῆς », in *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, Mélanges Henri Grégoire X*, Bruxelles 1950, p. 607-610, pl. II, 3. — F. καὶ Μ. ΣΑΡΓΠΙΟΥ, *op. cit.*, I, fig. 1, 2, 3; II, p. 19-21.

(4) F. καὶ Μ. ΣΑΡΓΠΙΟΥ, *op. cit.*, I, fig. 4, 5, 6; II, p. 21-22. II. Λαζαρεν, *op. cit.*, p. 64.

(5) J. WILPERT, *op. cit.*, IV, t. 219, p. 2-4.

(6) La reconstitution de cette décoration a été proposée dans un article de M. D. DJURBE. *O skidanju sidnih slikarjia u Stobi*, in *Starinar* VII, 1932, p. 86-87. Elle a été également publiée par KITZINGER (*op. cit.*, fig. 151). Les restes de la draperie peinte dans l'angle nord-ouest de la nef centrale sont de qualité bien inférieure.

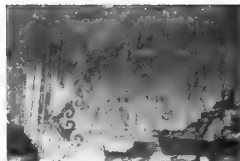


FIG. 6.

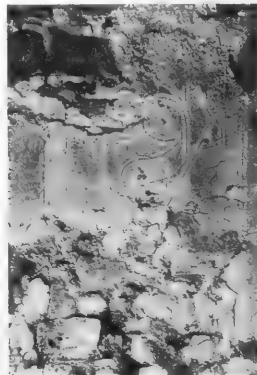


FIG. 7.

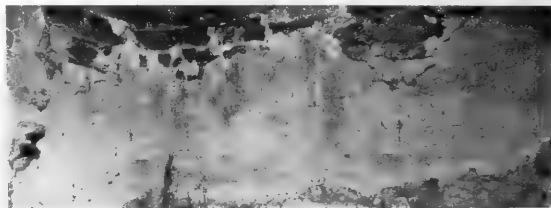


FIG. 8.

Stobi, Église épiscopale. Fragments du socle peint.

luxe et l'éclat de l'art de Justinien. Les belles mosaïques du pavement, trouvées dans la même église sont datées par tous ceux qui les ont étudiées du début du VI^e siècle⁽¹⁾.

En faveur d'une datation des fragments des fresques à la fin du V^e et au début du VI^e siècle parlerait enfin la chronologie des travaux dans cette basilique et sa décoration sculptée. Bâtie par l'évêque Philippe, au cours du V^e siècle, ce dont témoigne une inscription conservée, l'église a été réparée et reconstruite une première fois vers la fin du V^e siècle⁽²⁾. C'est à cette époque qu'elle a probablement été dotée de sa décoration de fresques. Le tremblement de terre de 518 a arrêté le développement de cette ville, et l'a condamnée à la stagnation. Procope n'y mentionne pas de travaux pendant le règne de Justinien. La lente décadence de la ville n'a pas permis la réalisation de vastes desseins sur le plan artistique. On suppose qu'à cette époque l'église a dû être cloisonnée et réduite à la seule nef centrale⁽³⁾.

Stobi a conservé dans ses ruines les vestiges de son éclat de jadis et les preuves de son importance. Le nombre des fragments de fresques est insuffisant pour donner une image de l'ensemble perdu, mais ces fragments nous offrent, néanmoins, des renseignements précieux, et forment un anneau dans la chaîne morcelée de documents sur la peinture byzantine à ses débuts.

Belgrade.

Jovanka MAXIMOVIĆ.

⁽¹⁾ E. KIRZINGER, op. cit., p. 108.

⁽²⁾ Cette question a été débattue tout dernièrement par Dj. Svrčević, assistant de l'Institut d'Archéologie de l'Académie serbe des Sciences, dans sa thèse de doctorat *Ranohrišćanska arhitektura u severnim provincijama Ilirika*, qui a mis à ma disposition les parties du manuscrit se rapportant à la basilique épiscopale, ce dont je le remercie ici. La décoration sculptée de l'église épiscopale de Stobi a fait l'objet de la thèse de doctorat de Ivanka NIKOLAJEVIĆ-STOKOVIĆ, *Ranohrišćanska arhitektonska plastična dekoracija u Makedoniji, Srbiji i Crnoj Gori*, éd. Vist. inst. SAN, Beograd 1957.

⁽³⁾ Sur l'histoire de la ville, voir l'article de B. SARAJA dans *Narodna Enciklopedija* de St. Stanojević, s. v. Stobi, et l'article de R. GRUJIĆ, s. v. *Stobijska mitropolija*.

ADDUCTION DE L'EAU A BYZANCE DANS LA RÉGION DITE «BULGARIE»

par

FÉRIDUN DIRIMTEKIN

Jusqu'ici l'adduction de l'eau à Byzance dans la région dénommée « Bulgarie » n'a pas été étudiée suffisamment. Cependant Hésychios, qui vécut sous le règne de l'empereur Justinien, mentionne dans son étude sur les origines de la ville que le nom de Byzas est emprunté au nom de la nymphe de Byzie. Il ajoute : « C'est son eau que boivent encore aujourd'hui les habitants de la ville. » Il met ainsi en évidence que l'eau était amenée à Byzance depuis la région actuellement dite de Vize et que cette canalisation fonctionnait de son temps⁽¹⁾.

Harun bin Yahya, qui fut fait prisonnier à Ascalon, en Palestine, en 910 et amené à Constantinople, où il demeura quelque temps en captivité, écrit dans ses *Mémoires* : « Il y a à Constantinople un aqueduc qui amène l'eau d'un pays appelé Bulgarie, situé à une distance de vingt journées. L'eau amenée à la ville par ce canal est répartie sur trois branches... »⁽²⁾. Nous apprenons ainsi que cette canalisation fonctionnait en 910.

Les informations ultérieures que nous possédons sur les ouvrages hydrauliques et leur entretien concernent surtout l'adduction de l'eau des environs de la ville ou l'entretien des conduits existants.

Dursun Bey nous apprend qu'après la prise de la ville par les Turcs, en 1453, le Conquérant fit réparer ces conduits⁽³⁾ : « A l'ancienne époque de prospérité de Constantinople l'eau était amenée d'une distance de six à sept journées. Ces anciens ouvrages ont été découverts. Les canaux franchissaient les vallées des montagnes en passant sur nombre de beaux aqueducs en marbre. Ces aqueducs se sont écroulés par l'action du temps ainsi que de la nuit et du jour. Le Sultan, envoyant des maîtres d'œuvre spécialisés, fit réparer les aqueducs écroulés et compléter les tuyaux en plomb. Ainsi la ville fut abondamment approvisionnée d'eau. »

P. Gyllus, dans son voyage à Constantinople (1542-1550), établit pour la première fois qu'outre les canalisations de Valens existaient des ouvrages souterrains amenant l'eau de la région des forêts de Belgrade. Il vit les ruines d'un aqueduc sur les conduits d'eau de Pyrgos, à l'endroit où se trouve actuellement l'aqueduc d'Egrikemer, et un second aqueduc en ruine, l'aqueduc de Moglaja, dans la vallée de Alibey (Kydras)⁽⁴⁾. Les conduits aboutissant à ce second

⁽¹⁾ HESYCHIUS, 8 (*Unger*, n° 111).

⁽²⁾ Ibnî ROSTAN, *Kinab al-akalag al-našwa*, B.G.A. de Goepje.

⁽³⁾ Dursun Bey, *Tarihî Ebulfeth*, p. 107, manuscrit de la Bibliothèque de Sainte-Sophie.

⁽⁴⁾ P. GYLLUS, *BLV* II, ch. II et III. Cet aqueduc fut construit par l'empereur Justinien d'après Mamboury, et d'après Tchihatchef par l'empereur Adrien.

aqueduc étaient mutilés et l'eau n'y coulait plus. Nous savons que ces deux aqueducs ont été restaurés par le sultan Suleyman le Législateur⁽¹⁾.

Evliya Çelebi mentionne que « dans l'ancien temps, l'eau du Danube était amenée à Istanbul⁽²⁾. »

Androssy a étudié la question de l'eau amenée de Bulgarie à Constantinople, mais il en conclut que par le terme « Bulgarie » on entendait le plateau situé entre la Corne d'Or et la Marmara, où les Bulgares campèrent pendant qu'ils assiégeaient Constantinople.

En 1847, Visquenel, un des ingénieurs chargés de la construction de canalisations modernes dans la ville d'Istanbul, découvrit, lors de ses recherches en Thrace, l'existence d'aqueducs dans les environs de Vize, et il apprit des habitants de cette région qu'il existait des conduits d'eau allant jusqu'à Istanbul⁽³⁾.

G. Seure, dans un petit croquis qu'il a ajouté à son article intitulé *Antiquités thraces de Propontide*, indique un aqueduc au Sud de Karacaköy⁽⁴⁾. Strzykowski-Forscheimer⁽⁵⁾ et Dalman⁽⁶⁾ mentionnent ce fait, mais dans leurs études, ils se sont occupés principalement des ouvrages à l'intérieur de la ville et dans les environs.

Pendant la guerre des Balkans de 1912-1913, Orechkov a étudié les aqueducs de la région de Gümüşpınar et Çiftlikköy, mais il n'a pas fait de plan régulier, ni pris de photographies⁽⁷⁾. Il s'est borné à ajouter à son article les inscriptions et les croix ainsi que les marques de maçon qu'il a vues. Orechkov, s'appuyant sur l'opinion de Jericek, admet qu'une partie de ces aqueducs furent construits au IV^e siècle et restaurés au VIII^e siècle.

L'ingénieur Ekrem Hakki Ayverdi a publié en 1946 un article avec un plan et des photographies de l'aqueduc de Gümüşpınar, dit « Kırşunlugerme⁽⁸⁾ ».

Nos études à ce sujet ont commencé en 1948 et ont été terminées en 1957. Nous en donnons ci-dessous les résultats.

CANAUX et AQUEDUCS

Direction générale des canaux (fig. 1)

Istanbul - Nord de la caserne de Rami - Est de Küçükköy - Est de la ferme de Taşköprü - Ouest de Çavuşköy - Sud de Çebeciköy - Sud de Pirinciköy - Sud de Boğazköy - Imrahor - village de Dayekadın et Est de ce village - Nord de Deli-Yunus - Lazarköy (Yazıköy), Sud-Est et Sud-Ouest de Çiftlikköy - Sud de Karacaköy - Sud de Karamandere - collines au Sud-Ouest de Karamandere - Kırşunlugerme - Nord de Gümüşpınar, Sud et Sud-Ouest de Plavtepe (Balgerme) et Ouest de Balgerme.

⁽¹⁾ SELWAKI, pp. 3-6.

⁽²⁾ EVLIYA ÇELEBI, *Seyahatname*, I, 484.

⁽³⁾ VISQUENEL, *Voyage dans la Turquie d'Europe*.

⁽⁴⁾ G. SEURE, *Antiquités thraces de Propontide*, BCH, 1912, 564-641.

⁽⁵⁾ Ph. FORSCHEIMER-J. STRZYKOWSKI, *Die Byz. Wasserbehälter von Konstantinopel*, 35.

⁽⁶⁾ K. O. DALMAN et P. WITTEK, *Der Valens Aquadukt in Konstantinopel*.

⁽⁷⁾ P. N. ORECHKOV, *Antiens monuments byzantins dans les environs d'Istanbul, in Spisanie na bulgarskata Akademiya na naukite*, kn. X, Klon int.-filol. i filol.-obsch. 71-118.

⁽⁸⁾ EKREM H. AYVERDI.



FIG. 1. - Carte de la région.

Ouvrages en deçà de Karacaköy

Les conduits d'eau de cette région comprennent des canaux à air libre, des canaux couverts et des aqueducs. Il est évident que les canaux à air libre furent utilisés dans les régions forestières d'accès difficile. Ils étaient apparemment utilisés dans les environs des aqueducs pour les suppléer au besoin. On les rencontre entre les deux aqueducs sur la rivière Keçigirme au Sud de Çiftlikköy et plus loin encore, ainsi qu'au Nord-Ouest de l'aqueduc sur la rivière Kumarkı.

CANAUX

a. Les canaux couverts constituent les conduits principaux. Parmi ceux-ci nous avons été à même d'étudier une partie couverte longue de 30 à 40 mètres, située près du point d'intersection de la route qui se dirige de Terkos vers la ville avec la route Dayekadın - Deliyunus (fig. 1). C'est l'unique aqueduc de cette région. La figure 3 en représente une fraction, longue de 200 mètres, construite sur un mur qui franchit une dépression du terrain. Une partie des murs du haut et du bas ont été démolis à cause de certaines constructions faites en 1941.

Le mortier employé dans cette construction est dur, de couleur rose et contient de très gros morceaux de brique. Dans la composition de ce mortier, il entre peu de ciment spécial à l'Orient, dit *horasan*. L'épaisseur du mur supérieur est d'un mètre. En un seul endroit est une partie qui s'élève de 60 centimètres. Les parois de l'intrados sont enduites d'un ciment hydraulique de très bonne qualité très fermement lissé avec une truelle. A ce ciment ont été ajoutés de l'huile de lin et du blanc d'œuf. Sur la base, cette couche est renforcée par une seconde couche de ciment de même espèce.

b. Une autre partie visible était située entre deux aqueducs sur la rivière Keçigirme au Sud de Çiftlikköy. Il y avait là deux canaux dont l'un était à ciel libre et l'autre était couvert. Ils commençaient dans les rochers sur lesquels s'appuyait l'extrémité Est de l'aqueduc du Sud et tournaient d'abord à l'Est, puis au Nord, pour se diriger vers le deuxième aqueduc. Le canal couvert étant démolí à un bout il reste découvert et l'on a pu le visiter (fig. 1).

Le canal couvert (fig. 2 et 4). — La base de la voûte a 60 centimètres de large, la hauteur jusqu'à la naissance de la voûte est d'un mètre, la hauteur de la voûte proprement dite est de 30 centimètres, la hauteur totale 1 m. 30. L'intérieur était maçonné avec du *horasan* lisse contenant probablement de l'huile. Les dimensions des canaux de cette région diffèrent de celles de la région de Terkos.

Le canal à air libre. — A côté du canal couvert s'allongeait, parallèlement, un second canal, à air libre. Sur presque toute la longueur de ces ouvrages on ne rencontre pas de canaux à air libre ailleurs qu'à proximité des aqueducs et ce sont peut-être des canaux supplémentaires. Les deux faces du canal à air libre étaient construites en pierres. La largeur moyenne était de 1 m. 50.

Un quatrième canal à air libre a été vu à l'extrémité nord de l'aqueduc de Kumari. Il était identique à celui que nous avons vu entre les aqueducs de la rivière Keçigirme. Nous l'avons suivi sur un parcours de 100 mètres dans une forêt épaisse. Le mode de construction était semblable à celui des autres.

Récemment, à Istanbul, lors de la démolition d'une petite fraction des murailles au Sud de Topkapu, en vue d'élargir la route par laquelle on entre dans la ville, on a voulu abaisser légèrement le niveau du terrain et on a découvert une voûte. On a vu que c'était un conduit d'eau qui suivait parallèlement la ligne des murailles en cet endroit. Ce conduit, d'époque byzantine, mesurait 1 m. 20 de haut jusqu'à la naissance de la voûte, la hauteur de la voûte était de 20 centimètres et la hauteur totale de 1 m. 40. La largeur était de 60 centimètres. La voûte était construite avec sept rangées de briques espacées d'un centimètre. Les parois intérieures étaient enduites d'un crépi contenant du blanc d'œuf. On voit que ces dimensions offrent une similitude avec celles que nous venons d'étudier. Seulement la voûte est construite de façon différente.

AQUEDUCS

Après avoir comparé les indications données dans les plans avec nos informations sur les aqueducs mentionnés par Oreschkov on a établi l'existence de six aqueducs en tout dans cette région, savoir, à Yazlıköy (village de Lazare) et au Sud-Est, au Sud et à l'Ouest de Çiftlikköy. Six d'entre eux ont été visités et l'on a des indications sur l'existence d'un septième aqueduc.

1. — Aqueduc de Yazlıköy (village de Lazare)

Cet aqueduc était situé à 1 km. 5 à l'Ouest du village de Lazare, sur la rivière Çerkes. Il est actuellement écroulé jusqu'au niveau du sol et on en voit les traces sur le terrain. Cet aqueduc était en bon état jusqu'à vingt-cinq ans auparavant, mais il a été démoli afin d'en utiliser les pierres dans les constructions faites en cet endroit. La longueur était de 30 mètres, la hauteur de 20 à 25 mètres, la largeur de 6 mètres. Cet aqueduc, de même que les autres, était revêtu de gros blocs de pierre. Si nos informations sont exactes, l'intérieur était construit en maçonnerie avec des assises de briques⁽¹⁾.

Comme l'emplacement de cet aqueduc est enclos dans une zone militaire de premier degré nous n'avons pas pu le visiter.

⁽¹⁾ Renseignements obtenus de Hüseyin Kurnaz et des personnes qui ont été visiter cet endroit.

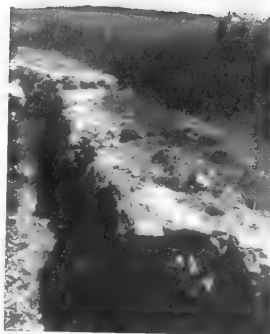


FIG. 3.

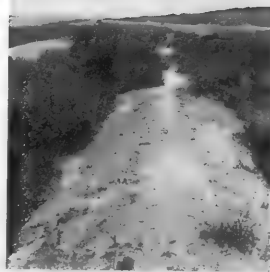


FIG. 4.

Canalisation d'eau aux environs de Deliyunus.
Coupe et vues.

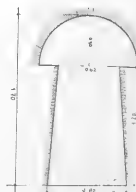


FIG. 5.

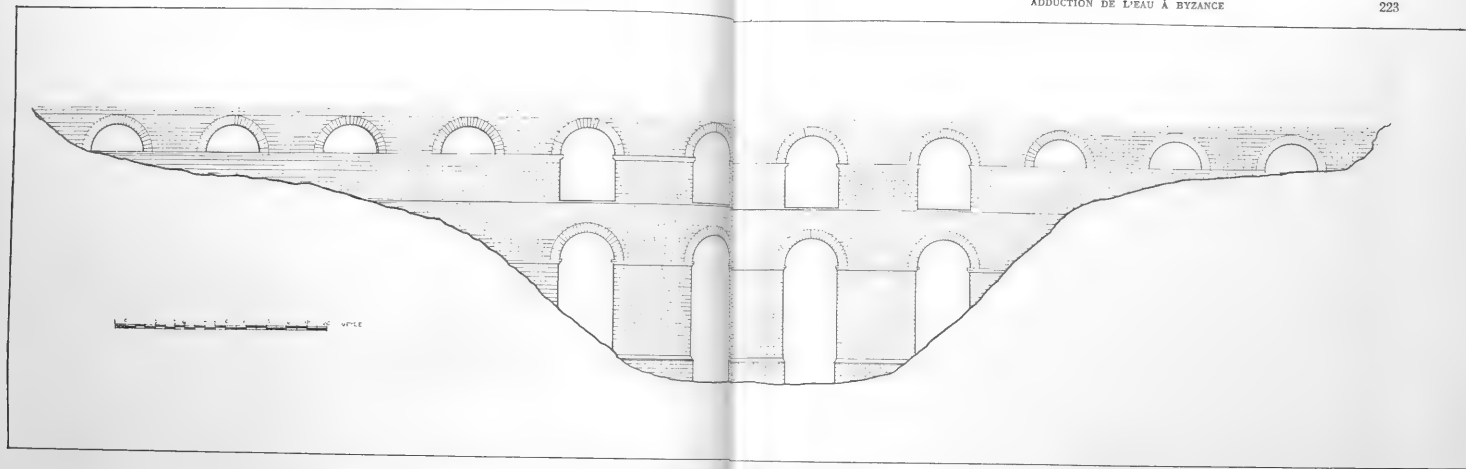


FIG. 5. — Aqueduc de Kumarhidere. Élévation.

II. — Aqueduc dans les environs de Çiftlikköy

a. L'aqueduc de Kumarhidere, au Sud-Est de Çiftlikköy, est situé dans la vallée de Kumarhidere, à 4 kilomètres de Çiftlikköy. Pour y parvenir il faut traverser une forêt qui ressemble à une jungle. La forêt a enveloppé une partie de l'aqueduc et s'est approchée jusqu'à 7 ou 8 mètres de la partie Sud, qui est la plus élevée. C'est pourquoi il a été impossible de voir l'ensemble de l'aqueduc et d'en photographier une vue générale (fig. 5, 6, 7).

L'aqueduc est à deux étages. Le deuxième étage a été conservé jusqu'aux sommets des arches mais la cuvette au-dessus n'existe plus. L'aqueduc est revêtu de marbre. Les dalles de parement et les pierres des arches sont bien taillées. Sur presque chaque pierre il y a des marques de maçon. En regardant avec une longue-vue on a pu relever les marques ci-dessous, qui se répètent le plus souvent⁽¹⁾ : ✱, AV, BI, AΩ, X, CIC, T, 89, Ω.

⁽¹⁾ Le sigle AΩ était usité au 4^e siècle. Il désigne les paroles du Christ : « Je suis le Commencement et la Fin ». Ce sigle se rencontre sur les monnaies de Justinien. Il était usité sous le règne de Théodose, ainsi que dans le palais du Boucoléon et d'autres palais construits au 5^e siècle sous le règne de Théodose II.

L'étage inférieur de l'aqueduc comprend quatre arches. On n'a pas pu compter les arches de l'étage supérieur, cachées par les arbres. En tout cas leur nombre doit être plus grand. Peut-être y en avait-il dix. Les arches de l'étage inférieur atteignent leur pleine hauteur seulement dans la partie Sud. En se dirigeant vers le Nord, l'aqueduc, s'appuyant sur une colline, perd de sa hauteur. Actuellement, la hauteur de la partie Nord a diminué par suite d'écroulements et le niveau du sol s'élève à partir de la deuxième arche. La rivière passe entre les deux premières piles. La profondeur des piles est de 8 mètres, l'ouverture entre les piles de 5 m. 10. La largeur des piles est de 8 m. 45, la hauteur du socle des piles au-dessus du niveau de l'eau est de 2 m. 80.

Le socle des piles mesure 11 m. 15 de large. A partir de l'avant-bec jusqu'à la naissance de l'arche il y a généralement vingt-deux rangées de pierres. D'après l'épaisseur moyenne des pierres la hauteur totale devait être de 16 m. 50. La hauteur de l'arche de plein cintre était approximativement de 8 mètres.

La hauteur de la première arche, jusqu'à la clef de voûte, devait être de 24 m. 5. La hauteur du mur intermédiaire, jusqu'à la naissance du deuxième rang d'arches est de 2 m. 5 environ. L'aqueduc mesurait plus de 120 mètres de long. Les pierres de la façade sont très bien taillées. On a employé du marbre veiné de gris. Les faces inférieures des pierres des arches sont taillées



à plat. Les pièces étaient revêtues de grands blocs de pierre, liés avec du mortier et du plomb. Le mortier, pareil à celui des canaux, est du *horasan* de couleur rose, contenant de fins morceaux de brique. Dans les réparations ultérieures on s'est servi d'un mortier contenant de gros morceaux de brique.

Les pierres ont été brisées pour enlever le plomb qui les liait, ce qui a affaibli le liage.

Aqueduc de Kumarlidere.

← FIG. 6. — Pilier.

FIG. 7. — Arce. ↓



FIG. 8. — Aqueduc de Keçigerme. Vue générale.

III. — Les aqueducs de la vallée de Keçigerme

Ces aqueducs sont situés à 4 km. 5 au Sud de Çiftlikköy, sur la rivière Keçigerme. Ils ont été construits dans une vallée à pente raide. Celui du Sud est actuellement démoli. Il en reste des débris aux deux extrémités. La partie située sur le penchant Est de la vallée est mieux conservée. De cet aqueduc il reste aujourd'hui une fraction de 7 à 8 mètres de long. Cette partie s'appuyait sur des rochers perpendiculaires à la vallée, qui, de loin, offrent l'aspect d'une arche. D'après les restes on peut estimer que la partie supérieure de l'arche avait 5 à 6 mètres de largeur. La façade était construite avec de petites pierres. L'aqueduc était situé dans la partie étroite de la vallée.

A l'extrémité Est de cet aqueduc, devant les rochers, on voit deux canaux (l'un couvert, l'autre à air libre), qui conduisaient l'eau à l'aqueduc (fig. 9).

Le second aqueduc se trouve à 100 mètres au Nord du premier, dans une partie un peu plus large de la vallée. On a pu escalader cet aqueduc et en examiner les deux extrémités (fig. 8).

L'aqueduc est en général bien conservé, mais la partie supérieure



FIG. 9. — Canalisation d'eau près de l'aqueduc de Keçigerme. Coupe.

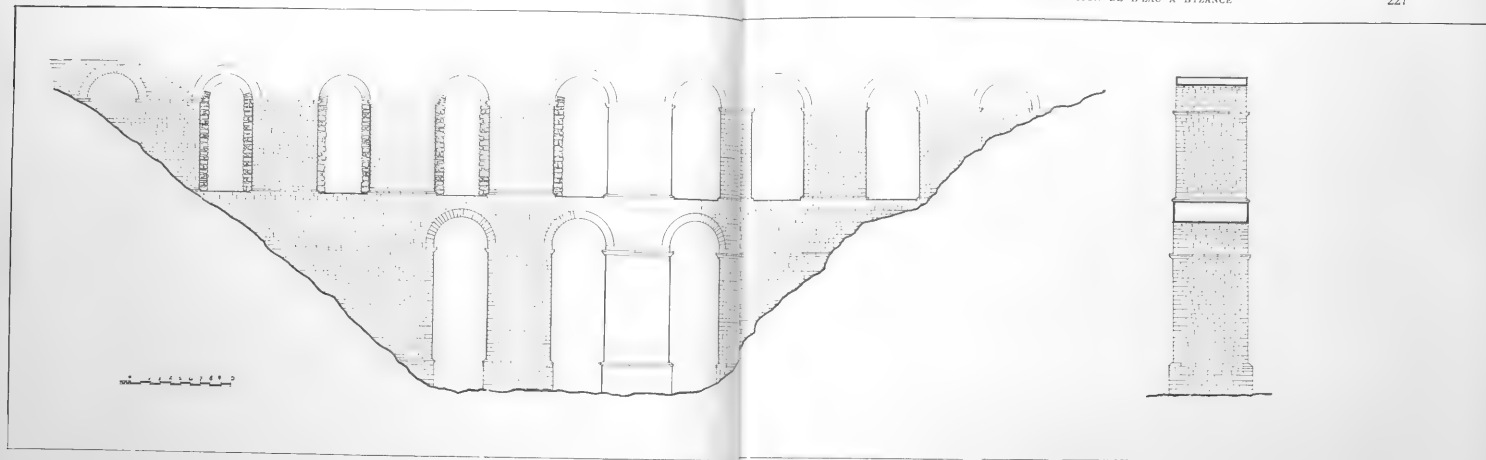


FIG. 10. — Aqüeduc de Büyükgeme.

Élévation et coupe.

du milieu s'est écroulée (fig. 12). D'après la partie conservée, on voit qu'il était formé par cinq arches. Bien que les parties supérieures se soient écroulées les parties inférieures ont conservé leur aspect original. Le mode de construction est semblable à celui de l'aqüeduc de Kumardere et ils doivent avoir été construits à la même époque. La longueur est de 75 mètres environ. La hauteur, dans la partie la plus profonde de la vallée, devait être de 30 à 35 mètres. La largeur de la partie supérieure est de 6 à 7 mètres, la largeur du canal est de 1 m. 20. La partie supérieure était détruite sur presque toute la longueur de la vallée il a été impossible de se faire une idée de la profondeur du canal. L'ouverture des arches était de 5 m. 5, l'épaisseur des piles de 5 mètres. Les arches sont en plein cintre (fig. 11).

L'aqüeduc de Büyükgeme (fig. 10), sur la rivière Büyükgeme, à 2 km. 5 au Sud-Ouest de Ciftlikköy, a été construit à l'endroit où commence à s'élargir une vallée étroite, à pente rapide. Les collines des deux côtés sont à pente très raide, surtout du côté Sud.

L'aqüeduc comprend six piles et deux rangs d'arches. Aujourd'hui la deuxième pile à partir du Nord s'est complètement écroulée.

Lors de la construction, les ouvertures des arches étaient plus larges, mais lors d'une réparation les arches du rang supérieur ont été en partie murées et l'ouverture a été réduite. Cette transformation se distingue très nettement (fig. 13-16).

L'aqüeduc était revêtu de marbre. Les dalles de parement mesurent 39 x 100 centimètres. Elles sont taillées en bossage. Au moment de la construction on s'est servi d'un mortier blanc; dans les réparations on a employé un mortier rose contenant de gros morceaux de brique.

L'aqüeduc mesure 108 mètres de long. L'ouverture entre les piles est de 7 m. 20, la hauteur au milieu est de 33 mètres.

La face Nord-Ouest de l'aqüeduc a subi les atteintes de la pluie et du vent. La face opposée est bien conservée.

Inscriptions et marques de maçon. — Sur la face intérieure (côté rivière) de la deuxième pile à partir du Sud-Ouest et sur le passage de la rivière, à une hauteur de 2 mètres au-dessus du niveau du sol, sur la troisième pierre à partir de la droite il y a une croix et les inscriptions qu'on voit reproduites figures 16 et 17.



FIG. 11. — Vue latérale.



FIG. 12. — Vue d'en haut.
Aqueduc de Keciğerme.



FIG. 14. — Deux piliers.



FIG. 15. — Deux piliers vus de l'Ouest.



FIG. 13. — Vue générale.



FIG. 16. — Détail d'un pilier.

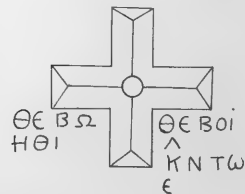


FIG. 17. — Croix et inscriptions.

Aqueduc de Büyüğerme.

Les inscriptions étant très érodées il a été impossible de les déchiffrer complètement. En outre sur la plupart des pierres est une marque de maçon.

Cet aqueduc a été mutilé il y a vingt-cinq ans lorsqu'on tenta d'enlever les dalles de parement en marbre, mais des mesures ont été prises pour arrêter ces déprédations.

Aqueduc de Talas. — Cet aqueduc se trouve sur la rivière Kürd, à 43 kilomètres au Nord-Ouest de Çiftlikköy. La construction en est tout à fait différente de celle des autres. Comme la vallée est très étroite à l'endroit où a été construit l'aqueduc et comme la pente d'Ouest descend à pic dans la vallée, la longueur de cet aqueduc est inférieure à celle des autres. L'aqueduc forme un mur massif qui s'élève au milieu de la vallée entre deux collines. Il est relié aux arêtes du terrain (fig. 18-21). Au milieu est une ouverture étroite qui donne passage à la rivière, et au-dessus est une petite arche. Aujourd'hui, les parties qui reliaient aux rochers la partie centrale, haute et massive, sont en partie écroulées. Le bloc central est renforcé du côté Sud par quatre contreforts. La construction est faite en partie de calcaire vert et les pierres sont bien taillées. Six moulures sont formées de rangées de pierres différentes. Les moulures sont exécutées dans une forme différente de celle généralement adoptée, et cela ajoute à l'aqueduc un motif décoratif (fig. 22).

L'arche qui donne passage à la rivière a été endommagée par le dernier tremblement de terre et plusieurs pierres ont été enlevées au mur, de sorte que cette partie est en danger. Mais les autres parties du mur massif, et surtout la face Est, sont très bien conservées. La face Ouest est quelque peu mutilée.

Les pierres employées dans la construction mesurent $35 \times 40 \times 100$ centimètres. Le mortier, de couleur rougeâtre, est identique à celui qui a été employé pour la restauration de l'aqueduc de Kumardere.

Malgré toutes les recherches, on n'a pu relever sur cet aqueduc ni inscriptions ni marques de maçon. Cependant l'aspect général de l'aqueduc, et le fait que le mode de construction diffère de celui des autres aqueducs, indiquent qu'il appartient à une date ultérieure.

De même que dans tous les autres aqueducs, le canal décrit devant l'aqueduc un angle droit avant d'entrer dans l'aqueduc. Le canal mesure un mètre de large. Comme le dessus de l'aqueduc est mutilé on n'a pu mesurer la profondeur.

A 200 mètres au Nord de cet aqueduc sont les ruines d'un second aqueduc, moins élevé. Le milieu s'est complètement écroulé. Il ne reste que l'extrémité Est. De même qu'à Kürsünlürgerme et Keçigerme ce second aqueduc, construit du côté de la source de la rivière, pose un problème qui mérite de retenir l'attention. Les deuxièmes aqueducs, peu élevés, sont presque tous en ruine, tandis que les grands sont plus ou moins bien conservés. On peut en tirer la conclusion suivante :

1° Les aqueducs peu élevés, construits en premier lieu, n'offraient pas l'inclinaison nécessaire pour assurer l'écoulement de l'eau, et on a été obligé, pour conduire l'eau à une plus grande altitude, de construire des aqueducs plus élevés. Par conséquent les petits aqueducs sont plus anciens et les grands plus récents;

2° Comme l'eau était conduite dans deux canaux à altitudes différentes, le canal du bas passait sur le petit aqueduc et le canal du haut sur l'aqueduc plus élevé.

Dans la construction de cet aqueduc on s'est servi de marbre pour le revêtement de la façade et pour l'intrados des arches. Les dalles du parement sont taillées. Les pierres portent des marques de maçon.

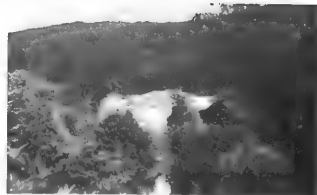


FIG. 18. — Vue d'en haut.



FIG. 19. — Vue latérale.



FIG. 20. — Vue frontale.

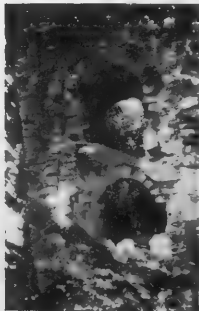


FIG. 21. — Arcs superposés.

Aqueduc de Talas.

IV. — Canaux et aqueducs à l'Ouest de Karacaköy

Canaux couverts. — Dans cette région tous les canaux sont souterrains. On n'a pas rencontré de bouches ouvertes au Nord de Kirsunlugerme. Seulement sur la rive septentrionale de la rivière, la tête du canal qui conduit l'eau de l'aqueduc dans la direction de Karacaköy étant détruite, on a pu voir ce canal. Il était couvert, et construit de même façon que ceux qu'on a déjà vus. La largeur était de 80 centimètres. Comme le sol est entièrement recouvert de débris on n'a pas pu mesurer la hauteur exacte, mais elle devait être de 1 m. 70. Le canal qui venait de l'aqueduc décrivait un angle droit après un parcours de 10 mètres, pour prendre sa direction définitive (fig. 33).

L'aqueduc à 25 km au Sud de la rivière Karaman (Gümlüşpınar-Kirsunlugerme : fig. 23-32). Cet aqueduc à trois étages a été construit entre deux pentes assez raides qui descendent dans une vallée formée par un affluent de la rivière Karaman. La longueur est de 1 m. 20. Le premier étage comprend trois grandes arches. Le deuxième étage est formé par six arches dont trois correspondent à celles du premier étage, la quatrième est au Sud de celles-ci et les deux autres au Nord. Le troisième étage est formé par onze arches de plein cintre. La hauteur des arches du premier étage est de 15 m. 5, celle des arches du deuxième étage, 10 m. 5, celle des arches du troisième étage, 3 m. 5. La hauteur totale est de 32 mètres. Les piles, comme dans l'aqueduc de Kumardere, s'appuient sur un socle large. Ici la largeur du socle est de 11 m. 10. Devant la pile du milieu est un éperon, pour résister à la pression de l'eau. Du socle de la pile à la naissance de l'arche sont 22 rangées de pierres. Aux intervalles entre toutes les 14 rangées de pierres ou davantage sont des corniches faisant une saillie de 25 à 35 centimètres. Entre les grandes arches du bas sont des contreforts qui s'élèvent du sol jusqu'à l'étage supérieur et dont la largeur en bas est de 2 m. 80 et l'épaisseur de 1 m. 50 et qui se rétrécissent vers le haut (fig. 25).

Mode de construction. — Cet aqueduc aussi est revêtu de marbre. Les pierres sont taillées et disposées de façon régulière mais le travail n'est pas partout parfait.

Dans cet aqueduc aussi les marques de maçon attirent l'attention. Outre le signe * on rencontre surtout les signes MP, X, IX. En outre, sur les pierres des arches du deuxième étage en plusieurs endroits sont des croix simples ou inscrites. On voit des inscriptions à l'étage inférieur sur le contrefort qui surmonte la pile entre les deux premières arches à partir du Nord et au deuxième étage, sur une pierre sous la corniche qui se trouve à la hauteur de la naissance des arches. Voici les plus importantes de ces inscriptions (fig. 32, 1 à 11) :

1. Sur la pierre de la corniche de la dernière pile au Nord : AAEZAN.
Sur le côté opposé : ΘEOΦ.
2. Sur la face Ouest de l'aqueduc, sur les clefs de voûte des arches de l'étage supérieur : EMMANOYHA.

3. Sur la même face : MEΘH MΩN OΘC (« Dieu est avec nous »).

4. Cette figure est identique à celle qui fut découverte à Constanza et qui est conservée au Musée de Bucarest. Elle a été publiée dans *Archiv-epig. Mitteil. aus Oesterreich-Ungarn*, 1887, t. XII, p. 61.

FIG. 22. — Aqueduc de Talas. Élévation et coupe.

TALAS GEBELERİ

ĞÜMÜŞPINAR (KURŞUNLU GERME) Ech. 1/200

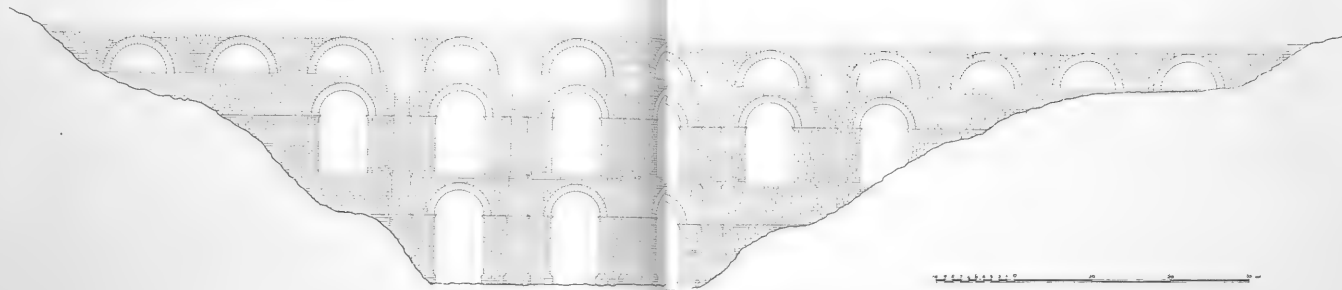


FIG. 23. — Aqueduc de

5. Au deuxième étage, sur la pierre d'une corniche : ΕΙΣΕΩΝΑ ΤΟΥΣ ΑΓΟΥΣΤΟΥΣ (ΕΙΣ ΑΙΩΝΑ ΤΟΥΣ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥΣ).

6. Aigle avec serpent.

7. Au deuxième étage, sur la pierre au Nord de la naissance de l'arche au Nord de la pile du Nord.

8. A l'étage supérieur, sur la face Est de l'aqueduc, sur les pierres des arches.

9. Sur une pierre de l'arche, à l'extrémité Sud de l'étage inférieur. Les croix sont en relief, les inscriptions sont gravées.

Gümüşpınar (Kurşunlugerme).

10. Un reste d'inscription entre les deuxième et troisième corniches du contrefort du Nord et immédiatement au-dessous de la ligne de cette corniche. Une forte longue-vue n'a pas suffi pour déchiffrer cette inscription complètement effacée. Orechkov l'a copiée de cette manière : voir fig. 32. D'après cette lecture, la première ligne doit être interprétée dans le sens de « Dieu aide »; la dernière, dans le sens de « vœu », mais il est impossible de tirer un sens des trois lignes du milieu.

11. Sur la troisième corniche du même contrefort (n° 11), une croix à six branches.

En outre, sur les faces Est et Ouest de l'aqueduc, sur les pierres à la naissance des arches

ou sur les pierres à côté, sur les clefs de voûte de l'étage supérieur, on voit beaucoup de croix, avec ou sans inscription (fig. 28-31). La plupart sont en relief.

A 100 mètres à l'Ouest de l'aqueduc précédent, dans la même vallée, mais dans un endroit plus étroit, on voit les restes d'un second aqueduc. Il était également revêtu de marbre. La hauteur est égale à la moitié de celle du grand aqueduc. Au Nord de la rivière, on voit peu de débris mais au Sud on distingue nettement la pile de l'aqueduc. L'arche s'est écroulée. D'après la disposition du terrain on peut conclure que l'aqueduc était formé de deux arches. La présence de deux aqueducs dans la même vallée pourrait être expliquée par le fait que le plus petit fut construit le premier, qu'il fut trouvé insuffisant et qu'on fut obligé d'en construire un deuxième plus grand (voir *supra*).

Ouvrages hydrauliques au Sud de Gumuşpınar (Kurşunlugerme)

Voici le parcours ultérieur des canaux au Sud de Gümüşpınar (Kurşunlugerme) :

Les canaux franchissent les collines à l'Est de la rivière qui arrose le village de Gümüşpınar en se dirigeant vers le Sud de Kurşunlugerme, puis ils se prolongent vers le Sud sous la forme de deux canaux avec 5 à 6 mètres de différence entre leurs altitudes respectives. D'un aqueduc aujourd'hui en ruine, à 5 kilomètres environ au Sud du précédent, les canaux franchissent les collines à l'Ouest de la rivière et se prolongent vers le Nord dans la direction de la colline 212. Ils font un détour immédiatement au Sud d'une colline isolée, dite Plavtepe, et se prolongent vers le Sud pour franchir les collines à l'Est de Karamendere. Après un parcours de 200 mètres environ, ils franchissent sur l'aqueduc de Ballı une pente très raide et aboutissent aux rochers en face, puis se prolongent vers le Nord-Ouest.

AQUEDUCS

a. *Aqueduc anonyme en ruine.* — Cet aqueduc est complètement en ruine. Il s'appuyait sur une colline rocheuse qui descend au fond d'une vallée à pente rapide. Aujourd'hui il s'est écroulé jusqu'au ras du sol et les débris sont éparpillés. Il égalait en longueur l'aqueduc de Ballı, la hauteur était un peu moindre. Comme dans l'aqueduc de Ballı, la partie qui s'élevait au-dessus des fondations était probablement en pierre et la partie supérieure était en maçonnerie à assises de briques, revêtue de pierres. Sur les débris qu'on voit aujourd'hui sur les pentes de la vallée on reconnaît le mortier byzantin typique. D'après les traces conservées l'étage inférieur de l'aqueduc était formé d'une seule arche. Il est impossible de déterminer le nombre des arches de l'étage supérieur.

b. *Aqueduc de Ballı* (fig. 34-35). — Cet aqueduc est aujourd'hui en ruine. Sur les deux faces les pierres de parement sont tombées ou ont été enlevées et la partie supérieure des piles est mise à jour. Il ne reste plus aujourd'hui que les arches aux deux extrémités Est et Ouest du deuxième étage et les dalles de parement du côté de la vallée. La cuvette du dessus et une partie des arches de l'étage supérieur se sont écroulées. Les pierres de parement, si l'on en juge d'après celles qui restent, étaient des blocs de marbre gris et bleuâtre mesurant 35 x 80 centimètres.



Fig. 24. — Vue générale.



Fig. 25. — Contreforts.



Fig. 26. — Sommet du contrefort.

Aqueduc de Gümüşpınar (Kurşunlugerme).



FIG. 27. — Ar s.

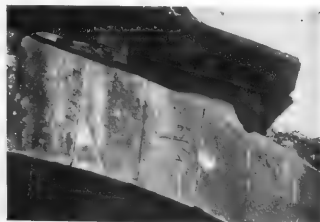
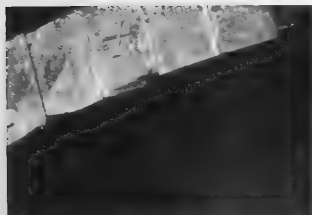


FIG. 28 et 29. — Croix avec inscription.

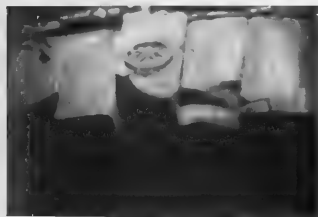


FIG. 30. — Croix ornée d'une couronne de lauriers.

Aqueduc de Gümlüşu ar (Kurşunlugerme).

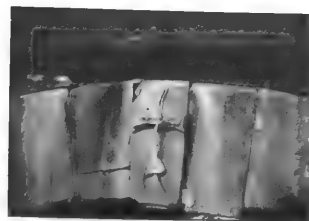


FIG. 31. — Croix sans inscription.

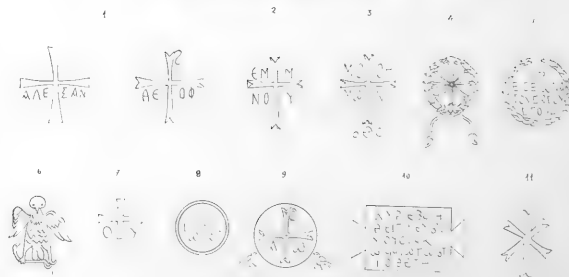


FIG. 32. — Croix et inscriptions.

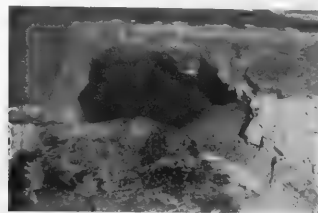


FIG. 33. — Canalisatıon près de Gümlüşınar.

Aqueduc de Gümlüşınar (Kurşunlugerme).

La maçonnerie intérieure était, d'après l'usage byzantin, composée d'assises de cinq rangées de briques séparées par des moellons. Ici encore, on a employé le *horasan* byzantin. On doit avoir aussi employé en certains endroits des poutres en bois de chêne. On en a trouvé une en plein air.

Le premier étage à partir du sol est formé par une grande arche. L'ouverture de l'arche est de 8 mètres, l'épaisseur du mur, de 8 mètres. Le pied droit de l'arche comprend cinq rangées de pierres et une moulure formée par deux rangées de pierres. Au-dessus, moulure à part, sont 19 rangées de pierres, et les parties intérieures sont partout très solides. L'arche est formée de 37 rangées de pierres y compris la clef de voûte. A la hauteur de la base, est une moulure comme à Kurşunlugerme. Quatre-vingts pour cent des pierres de l'arche sont bien conservées.

Au deuxième étage, on devine quatre petites arches. La première arche du côté Ouest existe encore. La deuxième arche s'est écroulée et sa place reste vide. Des deux côtés il reste cinq assises de cinq rangées de briques. Devant, on voit les traces des pieds-droits en briques et des poutres de chêne pourries. Les troisième et quatrième arches du côté Ouest existent encore.

Le pied-droit à l'Est de la quatrième arche est complètement mutilé. La cuvette du dessus a disparu. Toute la partie supérieure est en ruine. En un seul point il reste une pierre de la corniche supérieure. Aussi n'a-t-on pas pu déterminer la largeur et la profondeur de la cuvette. Il est certain qu'il y avait un seul canal.

Malgré les inspections faites de près et de loin avec une longue-vue on n'a pu voir aucune inscription. Seulement à l'intrados (côté ouest) on a vu un signe en forme de triangle. On n'a pas vu de marque de maçon. Les villageois avaient déclaré qu'il y avait des inscriptions en caractères latins et des croix. Elles existaient sans doute sur les parties écroulées et c'est pourquoi elles ont disparu aujourd'hui.

Les conduits d'eau de cette région

Les conduits d'eau se prolongent avec une différence d'altitude de 5 à 6 mètres. Les conduits du bas se sont effondrés par endroits. Comme le canal se prolonge parallèlement à la route on a pu en suivre complètement le parcours.

On est entré dans le conduit par un endroit qui s'était écroulé. Le conduit mesurait 1 m. 50 de large et 1 m. 75 de haut en moyenne. La partie inférieure étant encombrée de moellons et de terre, on n'a pas pu en déterminer la hauteur exacte.

La partie visible est construite verticalement sur 1 mètre et voûtée sur 0 m. 75 de hauteur et construite avec des moellons. La partie verticale est construite avec des moellons et enduite de *horasan* lisse (fig. 36). A la jonction de la voûte avec la partie verticale on voit, à des intervalles de 5 mètres en moyenne, une paire de boudins opposés, laissés probablement par les supports de la charpente de la voûte. D'après l'aspect de l'intérieur de la voûte cette charpente n'était pas construite avec des planches plates, mais elle était probablement formée de troncs de 15 à 20 centimètres de diamètre entassés sur toute la longueur du canal.

Après Bali les conduits se détournent vers le Nord et passent au Sud d'Istanbul et de Safa-lant et se prolongent dans la direction de Saray.

Nous venons d'examiner les conduits qui vont de Safaalan à Istanbul. Comme les ouvrages hydrauliques se prolongent vers l'Ouest sur la ligne Saray-Vize, ce doit être ceux-là que mentionnent Hesychios et Harun bin Yahya.



FIG. 35. — Aqueduc de Baligermé. Partie centrale.

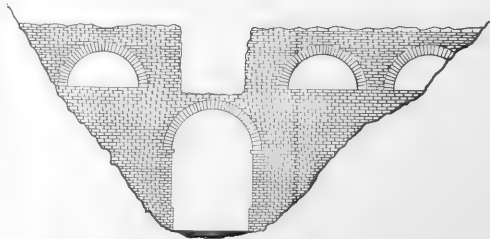


FIG. 34. — Aqueduc de Baligermé. Élévation.

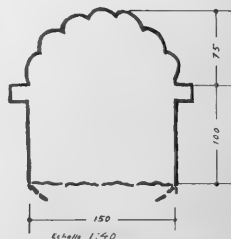


FIG. 36. Canalisation près de Baligermé Coupe.

1. D'après les informations tirées des chroniques anciennes, il existait à Constantinople des canalisations établies par Adrien⁽¹⁾. Constantin le Grand, Valens et Théodose le Grand. Sous le règne de Justinien, les canalisations d'Adrien alimentaient les palais et la région de l'Hippodrome, où les établissements publics étaient nombreux. Son successeur Justin II fit réparer les canalisations d'Adrien et de Valens. On ne saurait dire au juste quels canaux furent détruits par les Avars pendant le siège de 626, puis réparés par Constantin Copronyme en employant cinq mille neuf cents ouvriers et maîtres d'œuvre. Ces canaux furent encore réparés sous les règnes de Basile II Bulgaroctone, Romain Argire et Andronic Comnène.

2. D'après les informations que nous possédons la ville de Constantinople étant surpeuplée au V^e siècle, elle s'étendit au-delà des murs construits par Constantin le Grand. Pour élargir la ville, Théodose II construisit les murs qui existent encore aujourd'hui. On croit que le plus haut chiffre de la population fut atteint sous le règne de Justinien, quand la ville comptait probablement sept cent mille âmes⁽²⁾.

À la suite des invasions des Perses et des Arabes, les frontières de l'empire reculèrent, le commerce déclina dans la ville et la population fut décimée par plusieurs épidémies de peste. Sous l'empereur Constantin Copronyme on dut faire venir des immigrants. On peut donc admettre qu'il n'y eut plus d'accroissement de la population après le premier quart du VII^e siècle. L'état des canalisations de la ville corrobore cette supposition. Les citernes ouvertes furent construites au V^e siècle et au commencement du VI^e siècle, les citernes couvertes à partir du IV^e siècle jusqu'à la première moitié du VI^e siècle⁽³⁾.

3. Il est impossible de se faire une idée exacte de la chronologie, d'après les inscriptions, les croix et les marques de maçon sur les aqueducs. L'inscription de l'aqueduc de Kursunlugerme est effacée. Dans la copie faite par Oreschkov trois lignes étant illisibles on ne peut admettre que ce soit une copie exacte. Sur le même aqueduc, sous un relief avec des figures représentant une femme et un homme, était sans doute une inscription, mais elle est complètement effacée.

Les marques de maçon ont été comparées à celles de Sainte-Sophie et on n'a trouvé aucune similitude⁽⁴⁾. Il n'y a pas de doute que plusieurs datent de l'époque des réparations. Une marque qu'on rencontre souvent * était utilisée sous l'empereur Arcadius et on la rencontre aussi sur les monnaies d'Anastase I^{er}. Les lettres ΑΩ existent également sur les monnaies de l'empereur Justinien⁽⁵⁾. Tout cela porte à croire que ces canalisations datent d'une époque antérieure à celle de Justinien.

Sur le même aqueduc, les noms ΑΛΕΞΑΝ et ΘΕΟΦ ne doivent avoir aucun rapport avec l'empereur Alexandre, qui fut associé à l'empire de 886 à 913, ni avec Théophano, la première femme de son frère. Cette Théophano ne peut pas être non plus celle qui épousa d'abord Romain II (959-963), puis Nicéphore Phocas. En effet, il n'existe aucune information sur des travaux de réparation des canalisations à cette époque et, si ces inscriptions remontent à l'empereur Théophile (829-842), cela ne signifie pas qu'il fit réparer les canalisations.

⁽¹⁾ CORDENUS, I, 543, Codinus, 52, Anon. Band., 49.

⁽²⁾ E. STEIN, *Hist. du Bas-Empire*, p. 842.

⁽³⁾ UNGER, *Quellen der Byz. K.*, p. 198-202, FORSCHHEIMER-STREYKOWSKI, *Byz. Wasserbehälter von Konstantinopel*.

⁽⁴⁾ ANTONIADIS, *Ἐκκκλησιαστικὴ Ἀρχαιολογία*, I, p. 97-100.

⁽⁵⁾ SABATIER, *Description générale des monnaies byzantines*, I, pl. I, IX, n° 25, pl. XII, n° 15, pl. XVII, n° 96-98.

Quant aux croix, la croix de Golgotha était usitée sous l'empereur Justinien. On peut voir cette forme de croix à Sainte-Sophie. Les croix inscrites dans un cercle furent usitées aussi à une époque ultérieure⁽¹⁾.

4. Il s'agit de savoir à quelle époque la situation à l'intérieur et à l'extérieur de l'empire permettait la réalisation de ces ouvrages considérables. À partir de 375 l'apparition des Wisigoths et autres peuples sur les frontières septentrionales de l'empire ne laissa plus de répit. Théodose le Grand (381-395) put obtenir la paix en leur accordant de vastes terres, mais après cela les Huns apparurent dans cette région et, de 441 à 559, l'empire dut soutenir contre eux une guerre continuelle. Aux Huns succédèrent les Avars qui campèrent devant Constantinople de 619 à 626 et assiégèrent la ville en 626. Ensuite les Bulgares se montrèrent en Thrace. Leurs attaques continuelles ne purent être décisivement repoussées que par l'empereur Basile II Bulgaroctone qui écarta le danger bulgare. Pendant que les empereurs luttèrent au Nord contre les Avars et ensuite contre les Bulgares ils furent obligés de lutter à l'Est contre les Perses et au Sud contre les Arabes et perdirent l'Égypte, la Syrie et une partie de l'Asie Mineure. Cependant l'empereur Anastase compléta la grande muraille (*τειχος μακρόν*) commencée avant lui⁽²⁾ et assura la défense de la ville et de la banlieue, au moyen d'une fortification construite à une distance de 45 kilomètres. Justinien fit des expéditions en Italie et en Afrique et consolida son autorité dans ces régions⁽³⁾.

5. La technique romaine est évidente dans les ouvrages hydrauliques et surtout dans les aqueducs. Seul l'aqueduc de Talas fait exception. Nous savons que l'ancienne architecture byzantine a subi des influences venues de tous les côtés et surtout des influences de l'Est et du Sud. Au V^e siècle, sous l'empereur Théodose II, les différences locales avaient graduellement disparu, une nouvelle forme, la forme byzantine naissait. Cet état de choses continua jusqu'au règne de Justinien. Après lui l'architecture byzantine, libérée complètement de l'influence du passé, s'épanouissait loin d'elle en entrant dans une voie nouvelle. C'est pourquoi il est difficile d'admettre que ces aqueducs qui dénotent l'influence romaine puissent appartenir à une époque ultérieure.

Il résulterait des données ci-dessus que l'époque à laquelle auraient pu être édifiés les constructions que nous avons eu la possibilité d'étudier devait coïncider avec les règnes de Théodose le Grand, d'Anastase I^{er} et de Théodose II sous lesquels l'empire pouvait disposer des moyens matériels et financiers que nécessitent des travaux aussi considérables.

Féridun DIRIMTEKIN.

Istanbul.

⁽¹⁾ G. SEURKE, dans *BCH*, 1912, p. 629. Le monogramme avec la boucle de « P » ouvert, indique d'ordinaire le V^e siècle.

⁽²⁾ E. STEIN, C, II, p. 384.

⁽³⁾ Féridun DIRIMTEKIN, *Le Mura di Anastasio I*, dans *Palladio* V, 1955, I-II, p. 80-87.

CONTRIBUTIONS A L'HISTOIRE DE L'ART BYZANTIN :

QUATRE ÉDIFICES INÉDITS OU MAL CONNUS

par

SEMAVI EYICE

I. — Les substructions d'un palais (?) à Küçükyalı près d'Istanbul

(fig. 1-3)

Une importante ruine située dans le proche voisinage d'Istanbul est connue depuis longtemps⁽¹⁾. Cette ruine, citée comme appartenant à un monastère, fut publiée, d'ailleurs d'une façon insuffisante, d'abord par E. Mamboury dans un article qu'aucune illustration n'accompagne⁽²⁾, puis par K. Lehmann-Hartleben qui donna, avec un plan incomplet des restes, une description sommaire de ceux-ci⁽³⁾. Grâce à ces publications, les ruines de Küçükyalı prirent place dans les manuels et les ouvrages généraux, et on les mentionna quelquefois à titre de comparaison⁽⁴⁾. Dans cette brève notice nous nous proposons d'étudier à nouveau cet ancien bâtiment byzantin et d'en donner un plan plus complet, le plan dressé en 1917 par K. Lehmann-Hartleben ne représentant, de l'avis de l'auteur lui-même, « ... nur den Kern und Hauptteil der ganzen Anlage wieder ».

Les ruines sont disséminées à la partie supérieure et à l'intérieur d'un tertre ayant vaguement une forme rectangulaire. Ce tertre est limité de deux côtés par des murs garnis de pilastres. Comme le mur situé à l'Ouest, dans lequel l'entrée actuelle est percée, continue de deux côtés, on peut déduire que l'ensemble — car c'est effectivement d'un assez grand ensemble qu'il s'agit — avait des ailes latérales, peut-être aussi une cour qui s'étendait devant la façade Ouest. Actuellement la grande salle rectangulaire et la salle à coupole qui la suit sont visibles. Les parois de la salle rectangulaire étant couvertes d'un épais enduit on peut en déduire qu'à une certaine époque (aussi bien qu'originellement) cette partie de l'édifice fut utilisée comme citerne. Cette salle était, selon toute vraisemblance, divisée au moyen de dix-huit colonnes réparties en vingt-huit travées que couvraient des calottes sphériques. De nos jours, parmi les décom-

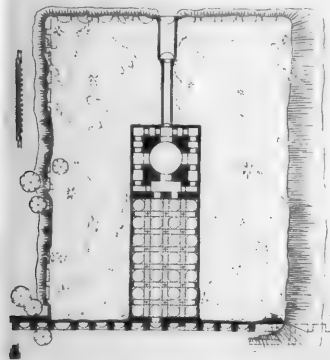
⁽¹⁾ J. VON HAMMER, *Constantinopolis und der Bosphoros*, Pesth 1822, II, p. 356 et suiv.

⁽²⁾ E. MAMBOURY, *Ruines byzantines de Murs entre Maltepe et Beşikdüzü*, in *Échos d'Orient* XIX (1920); pour l'emplacement des ruines, cf. C. VON DER GOLTZ, *Karte der Umgegend von Konstantinopel*, Berlin s.d. Sur la carte, elles sont près du pont indiqué sous le nom de *Monastir Taschköprü*.

⁽³⁾ K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Archäologisch-Epigraphisches aus Konstantinopel und Umgegend*, in *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* III (1922), p. 103-106.

⁽⁴⁾ J. EBERHOLT, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris 1934, p. 144, notice 50; A. PROLOW, *L'Église rouge de Peristilica*, in *Bulletin of the Byzantine Institute* II (1950), p. 461, fig. 21.

bres, aucun reste de colonne ni de chapiteau n'est visible. De la couverture de cette salle, seulement, une portion de voûte a pu subsister à l'angle Nord-Est. La salle à coupole a un plan plus complexe. Au milieu se trouve une salle centrale que quatre robustes piliers dessinent selon une forme circulaire et que couvre une coupole en brique parfaitement conservée⁽¹⁾.



Croquis par l'archit. A. Pasados.

Fig. 1. — Küçükyahı. Plan des ruines.

⁽¹⁾ Ce schéma se répète parmi les ornements du *Lindisfarne Gospels* (vers 700) : cf. E. KRITZINGER, *Early Medieval Art in the British Museum*, London 1940, p. 103, pl. 16. Un plan qui ressemble en ses grandes lignes aux substructions de Küçükyahı avait été appliqué aux soubassements des ruines trouvées parmi les restes du Quartier des Manganes, cf. R. DEMANGELE-MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*, Paris 1939, p. 26, pl. 4. Les auteurs ont voulu y identifier les restes du monastère de Saint-Georges construit par Constantin Monomaque (1042-1054). Le curieux édifice maintes fois cité de Diyarbakır (= Amida), malgré de vagues ressemblances avec les ruines de Küçükyahı, est plutôt apparenté avec les medresés du type à coupole (Sur cet édifice, cf. J. STRZYCOWSKI, *Amida*, Heidelberg 1910, p. 173, fig. 92-95; du même, *Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung*, in *Monatshfte für Kunstwissenschaft* VIII (1915), p. 352 et suiv.; les relevés plus exacts se trouvent dans : G. L. BELL, *Churches and Monasteries of the Tür Abdta and neighbouring Districts*, Heidelberg 1913, p. 92 et suiv., fig. 30, pl. XX-XXII, et ÜGÖ MONNERET DE VILLARD, *Le chiese della Mesopotamia*, Roma 1940, p. 31, fig. 44.).

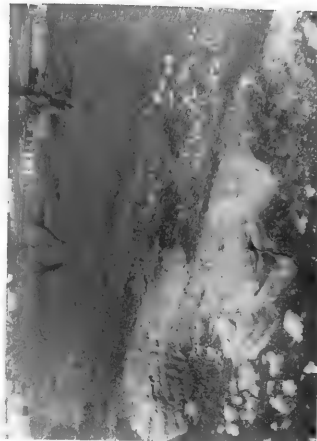


Fig. 2a. — Küçükyahı. Restes apparents de la superstructure.



Fig. 2a. — Küçükyahı. Murs et restes d'une coupole.



Fig. 2. — Küçükyahı. Vue générale des ruines vues du Nord.



Fig. 2b. — Küçükyahı. Chœur.

Cette partie couverte d'une coupole est encadrée de quatre côtés par des couloirs divisés en petites travées. Des arcs qui s'appuient sur des pilastres engagés dans les murs séparent ces dernières. A l'Est, un orifice assez haut percé communique avec un corridor en pente, voûté en berceau. Ce corridor, dont le niveau est plus haut par rapport au niveau des substructions, s'ouvre à l'extérieur au moyen d'un réduit plus large et voûté. Comme les ruines visibles constituent le centre du tertre dont le pourtour est dessiné par des murs, on peut aisément en déduire que dans le tertre actuel d'autres parties de cet édifice doivent exister. D'autre part, un déblaiement soigné de la surface de ce tertre pourrait amener à identifier le plan des substructions existantes, peut-être même à retrouver le plan de l'édifice supérieur. Car de-ci de-là on peut distinguer encore les restes des murs du bâtiment proprement dit.

Le R. P. J. Pargoire dans une de ses études topographiques avait voulu identifier cette ruine avec le monastère de Saint-Satyre (Satyrion)⁽¹⁾. Cette maison religieuse, construite entre les années 873 et 877 par saint Ignace, fils de l'empereur Michel et patriarche de Byzance, était dédiée probablement au Taxiarque, à l'archange Michel⁽²⁾. Malheureusement les localités qui s'alignaient sur le rivage de la mer de Marmara sont encore identifiées d'une façon insuffisante.

D'autre part, on connaît une localité appelée Bryas, qui était proche de Satyre et qui possédait un palais érigé par l'empereur Théophile (829-842). Ici, nous ne voulons pas nous étendre sur des questions de topographie historique. Seulement nous voulons bien souligner que les auteurs sont unanimes à localiser Bryas près de Satyre, entre les localités modernes de Bostanci et de Maltepe⁽³⁾. L'identification du Maltepe moderne avec Bryas n'étant pas certaine, peut-être ne serait-il pas trop téméraire d'identifier la ruine de Küçükyah comme les restes de ce fameux palais de Bryas que Théophile fit édifier vers 831-832 d'après les plans des palais de Bagdad⁽⁴⁾. Enthousiasmé par les récits de l'envoyé Jean le Synelle, il en avait fait apporter les dessins pour en faire bâtir un semblable par les soins d'un certain Patrice. Ce palais que Théophile préférait habiter était construit avec les vestiges du temple païen de Satyre et il avait une salle dédiée à la Mère de Dieu et une église à trois nefs, dédiée à l'archange Michel et aux saintes martyres Ménodore, Métrodore, Nymphodore [?]. Selon les mêmes sources, il fit planter autour de son palais de vastes jardins et y amena de l'eau en abondance par des canalisations.

On ne peut pas dire s'il y avait ou non un lien entre le palais impérial de Bryas et le monastère de Saint-Satyre, tous les deux édifiés au IX^e siècle. La ruine qui existe à Küçükyah, entre Bostanci et Maltepe, pourrait être l'un ou bien l'autre de ces deux édifices. Mais sans nous hasarder dans des hypothèses encore prématurées, nous pouvons signaler la ressemblance frappante qui existe entre les substructions de Küçükyah et les dispositions des palais arabes, omeyyades et abbassides⁽⁵⁾. Étant donné que les substructions suivent les lignes de l'édifice supérieur, il

⁽¹⁾ J. PARGOIRE, *Le monastère de Saint-Ignace et les cinq plus petits îlots de l'Archipel des Princes*, in *Bulletin* (= *Izvestija*) de l'Institut russe de Constantinople VII (1901), p. 69 et suiv. — Parmi les ouvrages de caractère général c'est le livre de H. BARTU, *Constantinople*, coll. *Les villes d'art célèbres*, Paris 1906, p. 113, qui mentionne pour la première fois cette ruine.

⁽²⁾ Pour les sources, cf. J. PARGOIRE, *art. cit.*

⁽³⁾ Certains auteurs ont voulu identifier Bryas avec le Maltepe actuel, M. E. TAPEINOS, *Περὶ τοῦ ἀρχαίου Ἐπισκόπου τοῦ Μελτερίου καὶ τοῦ εἰσέδου Ἀστυνοῦς Ἀρχιεπί.*, XXX (1891), p. 65 et suiv. — R. JANIN, *La Banlieue orientale de Constantinople* : VII, *Bryas (Maltepe)*, in *Échos d'Orient* XXII (1928), p. 193-195; I. P. MILIOPOULOS, *Περὶ Ἐπισκόπου (Μελτερίου) in Byzantinische Zeitschrift* XXVII (1927), p. 325-345.

⁽⁴⁾ J. P. RICHTER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien 1894; R. JANIN, *Constantinople byzantine*, Paris 1950, p. 145-146.

⁽⁵⁾ Cf. surtout les plans des palais de Mochatta, de Okheidir et de Balkuwara à Samarra, E. DIEZ, *Die Kunst*



FIG. 3. — Küçükyah. Entrées dans le sous-sol à coupole.



FIG. 3 a. — Küçükyah. Intérieur du local avec la coupole.



FIG. 3 b. — Küçükyah. Couloir qui précède la salle à coupole.

est facile de tracer le schéma de celui-ci avec probablement une salle oblongue devant une salle à plan central qui servait de salle d'audience : ce noyau était flanqué d'ailes et l'ensemble comprenait une grande cour limitée de murs et de corps de garde. Les données sont encore insuffisantes⁽¹⁾ pour affirmer avec certitude que les ruines de Küçükyalı sont les restes du palais de Bryas de l'empereur Théophile. Mais nous pensons qu'une fouille peu coûteuse et très facile pourrait donner des résultats très satisfaisants. Si elle n'élucidait pas ce problème d'identification, elle aurait du moins le mérite d'éclaircir la disposition exacte et la fonction originale d'un vaste ensemble byzantin. L'espoir de trouver sur le sol byzantin les restes de ce palais de style arabe, qui représenterait l'art très peu connu de l'époque des Iconoclastes, devrait suffire pour encourager une fouille pareille.



FIG. 3c. — Küçükyalı. Fragment d'une inscription.

der islamischen Völker, Berlin 1917, p. 28 et suiv. Récemment on a trouvé en Iraq un nouveau palais qui a encore le même schéma, cf. Muhammad Ali MUSTAFA, *Les fouilles à Kufa* (en arabe), in *Sumer* XII (1956), p. 3 et suiv.; voir aussi la thèse de J. Sauvaget sur les salles d'audiences, *La mosquée omeyyade de Médine*, Paris 1947, p. 124 et suiv., p. 158 et suiv.

(1) J. PARCOURIE signale les fragments d'une inscription sans en donner une copie (*art. cit.*, p. 74) tandis que K. Lehmann-Hartleben mentionne encore un fragment avec quelques lettres (*art. cit.*, p. 106, fig. 2) : $\Phi\epsilon\beta\rho\omega$. Lehmann-Hartleben écrit : « ... Pargoir gibt an, dass er fünf bis sechs Buchstaben einer Inschrift auf drei Bruchstücken jenseits Klester gefunden hat. Leider beschränkt er sich darauf. Vielleicht wären wir sonst in der Lage, die Inschrift jetzt sicher und weiter zu ergänzen. Ein Fall, aus dem wieder einmal zu ersehen ist, dass jeder, auch der unbedeutendsten Inschriftrest registriert werden muss. » Nous lui donnons raison. Car lors de notre dernière visite aux ruines, le 9 février 1958, nous avons pu ramasser à quelques pas du terre dans le champ situé au Nord un nouveau fragment d'inscription (fig. 3c). C'est, comme le fragment de K. Lehmann-Hartleben, un pièce d'entablement (longueur appr. 18 centimètres), sur laquelle on peut relever les lettres suivantes : ... $\nu\iota\epsilon\rho\omega$...

II. — Une église byzantine inédite à Sivas

La ville de Sivas, située aux confins de l'Anatolie Centrale, qui est connue par ses magnifiques monuments turcs⁽¹⁾, a parmi ses édifices historiques une ancienne église d'origine probablement byzantine, et qui à ma connaissance, est encore inédite. Cette importante ville de l'Asie Mineure est singulièrement pauvre en vestiges datant de l'époque byzantine. Si l'on fait exception d'un chapiteau à monogramme réemployé dans la Medrese Buruciye⁽²⁾, et de quelques fragments d'inscriptions de la Scaesteia byzantine, rien n'est connu⁽³⁾. Lors de notre voyage d'étude en juin 1957 nous avons vu dans l'enceinte de l'ancienne ville une vieille mosquée en ruine qui était à l'origine une église. La mosquée est située dans le quartier dit Osman Paşa⁽⁴⁾ et porte le nom de Kilise camii (Église-mosquée) nom utilisé vulgairement pour les mosquées d'origine chrétienne. Ruinée par le grand tremblement de terre de 1940, elle est depuis lors désaffectée et se trouve dans un état très délabré. L'édifice, comme on peut le lire sur l'inscription turque rimée qui surmonte l'entrée, fut un ancien lieu de culte chrétien qu'en l'an de l'Hégire 1000 (1591-1592), sous l'impulsion du Şeyh Hatipzade Efendi, Osman Paşa transforma en mosquée⁽⁵⁾. Evliya Çelebi qui passa en 1649 à Sivas le cite sous le nom de Kilise camii⁽⁶⁾. Le nom original de l'église est difficile à identifier. Guillaume de Rubrouck, qui, comme ambassa-

⁽¹⁾ A. GABRIEL, *Monuments turcs d'Anatolie*, Paris 1934, II, p. 131 et suiv.

⁽²⁾ F. et A. CUMONT, *Voyage d'expédition archéologique dans le Pont*, *Studia Pontica* II, Bruxelles 1904, p. 217 et suiv.; G. DE JERPHANION, *Mélanges d'archéologie anatolienne*, Beyrouth 1928, p. 89 et suiv.

⁽³⁾ Une intéressante pièce conservée au musée de Sivas (n° 357) provient d'Erzinçan. Cf. A. M. SCHNEIDER, *Eine Reliquiarinschrift aus Sivas*, in *Byzantinische Zeitschrift* XXXIX (1939), p. 393; IDEM, *Archäologische Funde : Türkei*, *Archäologischer Anzeiger* (1944-1945), col. 80, pl. 28, fig. 2.

⁽⁴⁾ Cette mosquée n'est point marquée sur le plan de la ville publié par A. GABRIEL, *Monuments II*, p. 140, fig. 87.

⁽⁵⁾ Je dois remercier M. Kemal GÜBRHAN, instituteur à Sivas, qui a bien voulu m'envoyer l'estampage de l'inscription qui est répartie en des cartouches.

- | | |
|---|---|
| 1. Bilo yıl esnâmlara mensilgih iken bu hâşşâ | بيك ييل اسناملره منسلگه ايكين بو حاشا |
| Biade feth erdi an hasret-i Osman Paşa | بيكده فتح ائدى انى حضرت عثمان پاشا |
| 2. Yapdı bir câmî-i garrâ ana as'î edî belig | يابدی بو جامع قمارا اسعوى ائدى بليغ |
| Eser-i İskiyî fâid(e) (sic) ol etdi inşâ | اى عماره (sic) فایده (sic) اول ائدى انشاء |
| 3. Şeyh Hatipzâde Efendi oldi fethine sebeb | شيخ خطيب زاده ائندى اولدى فتحينه سبب |
| Erdi ol İsyâ-nefes arz-i mevât ihyâ | ائدى اول عيسى نفس ارضى موالي احياء |
| 4. Kadriyâ dânyede ol bir eser etdi ihkâ | قدريه دنياه ده اول بير اثر ائدى ايقفا |
| Dendi tarih-i bekâ câmî-i makhûl-i Hudâ | دندى تاريخ بقا جامع مقبول خدا |
| H. 1000 | |

Cet endroit ayant servi mille ans de lieu d'épaves, à Dieu ne plaise, aux idoles,

Ce fut le vénéré Osman Paşa qui l'a conquis en l'an mil.

Il a fait une splendide mosquée pour laquelle il ne manqua pas de ferreux,

Lui est le fondateur de cette œuvre durable dont ne manqua pas de périssable.

Le Chaikh Hatipzade Efendi en fut le principal promoteur,

Qui fit revivre cette terre morte imbu du souffle du Christ,

Et Kadri, lui, a érigé en ce monde une œuvre impérissable.

Et comme date impérissable on a dit : « C'est la mosquée préférée d'Allah ».

1000 H.

Dans la dernière partie de ce vers chaque lettre ayant une valeur numérique, cette phrase donne la date de fondation de la mosquée : « Kadri », c'est le nom du verseur.

⁽⁶⁾ Evliya ÇELEBİ, *Seyahatname*, Istanbul 1314 H., III, p. 199.

deur de Saint Louis, fit un voyage en Orient⁽¹⁾, mentionne en 1255 dans cette ville, outre la sépulture des Quarante-Martyrs, une église de Saint-Blaise. Il n'a pu s'y rendre parce qu'elle était tout en haut dans une forteresse. La Kilise camii n'est pas dans la haute citadelle dite Topraktepe mais est située juste au pied de celle-ci. D'autre part il est difficile de dire si l'église appartenait à l'origine aux Grecs ou bien aux Arméniens. Le plan de l'édifice étant apparenté directement avec l'architecture byzantine nous pencherions plutôt à y voir une église grecque.

L'église, lors de sa transformation en mosquée, fut remaniée assez rudement. D'abord on changea l'axe de l'édifice. La niche du mihrab étant aménagée dans le mur Sud, on mura la porte pour en construire une nouvelle au Nord. On engloba les façades extérieures du monument dans des murs droits en maçonnerie qui cachent complètement les proéminences des absides et rendent invisible son origine étrangère. Seule la coupole centrale, bâtie sur un haut tambour à 12 pans percé de fenêtres, se détache de cette masse cubique⁽²⁾. En transformant l'église en mosquée, on annexa au Nord une aile à coupole basse qui défigura complètement la disposition primitive de l'édifice.

A l'origine, l'église était bâtie sur un plan cruciforme. Le naos avait la forme d'une croix grecque que dessinaient quatre colonnes. Celles-ci existent encore *in situ* mais noyées dans la maçonnerie turque. Les quatre berceaux qui épaulaient la coupole centrale sont en partie visibles. La travée correspondant au *béma* ne semble pas avoir existé. La forme extérieure de l'hémicycle de l'abside est invisible. Celle-ci est flanquée à droite d'une cellule qui est la seule partie de l'église qui ait conservé quelque peu son aspect original. La construction trop frêle de l'église a souffert beaucoup sous la poussée de la coupole qui fit noyer les colonnes dans des piliers en maçonnerie, construire des arcs brisés et buter l'édifice de l'extérieur au moyen d'un énorme contrefort.

L'église de Sivas est un représentant des églises du type en croix grecque à quatre colonnes, type qui fut en vogue particulièrement aux $x-xiii^e$ siècles. Quelle que soit l'origine chrétienne de cette église, il est intéressant de trouver dans cette province lointaine de l'Asie Mineure un spécimen de l'architecture byzantine. Vu l'état extrêmement dangereux du bâtiment, et l'impossibilité d'une restauration, sa démolition est projetée et nous pensons que cette brève notice ne sera pas sans intérêt.

III. — Un mausolée musulman (?) à décoration céramoplastique à Tokat (fig. 6-8)

La ville de Tokat (Dazimon [?]) n'a pu être identifiée d'une façon certaine⁽³⁾. Cette localité qui contient de très intéressants monuments de l'époque turque, a parmi ses monuments un curieux édifice qui est resté inédit et qui semble être un mausolée musulman, c'est-à-dire un

⁽¹⁾ Guillaume DE RUBROUCK, *Ambassadeur de Saint Louis en Orient*, in *Récit de son voyage*, éd. Louis de Becker, Bibl. Elzévirienne, Paris 1877, p. 392; M. KOURAT, *Contemporaries of Marco Polo*, New York, p. 206; CUMONOT (*Voyage*, in *Studia Pontica* II, p. 226), mentionne : une «...vieille église de saint Grégoire l'illuminateur transformée en mosquée et défigurée».

⁽²⁾ L'ancienne église byzantine de Saint-André à Istanbul, lors de sa transformation en mosquée, fut traitée de la même manière, cf. S. EVICA, *Remarques sur deux anciennes églises byzantines*, in *Actes du 9^e Congrès d'Etudes byzantines*, Athènes, 1954, I, p. 184 et suiv.

⁽³⁾ Sur l'identification Dazimon-Tokat, cf. CUMONOT, *Voyage*, in *Studia Pontica* II, p. 239 et suiv.; A. GABRIEL,



FIG. 4. — Sivas. Kilise Camii.

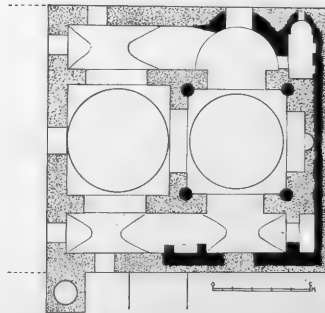


FIG. 5. — Sivas. Plan de la mosquée Kilise Camii.

türbe. Celui-ci situé près d'une magnifique mosquée du XVI^e siècle, Ali Paşa camii, est un petit édifice en ruine et ne semble pas avoir un rapport avec cette mosquée⁽¹⁾. Ce petit monument par sa décoration extérieure est susceptible d'intéresser ceux qui s'occupent de l'art byzantin et particulièrement de l'art des Balkans. Le mausolée qui doit être un des monuments les plus anciens de la ville, est intitulé vulgairement *Bibi Hatun* ou *Dudu Hatun türbesi*. Actuellement l'édifice se trouve fort enfoncé par la surélévation du niveau du sol environnant. La grande différence avec le niveau de la mosquée du XVI^e siècle voisin, constitue un argument pour assigner à ce mausolée une date reculée. Le nom de *Bibi* ou *Dudu* semble indiquer que l'édifice fut construit pour une femme. Mais comme à l'intérieur aucun cénotaphe n'est visible, un sondage seul peut élucider la destination de l'édifice. Les mausolées turcs ayant toujours une

crypte, l'existence d'un tel élément suffira à établir la fonction du monument aussi bien que son origine. Celui-ci est bâti sur un plan hexagonal ayant 4 m. 40 de côté. Construit en briques et en moellons, il est couvert d'une coupole (fig. 6).

Les façades du mausolée sont construites en forme d'arcs qui contiennent des fenêtres. Les arcs en briques (fig. 7-7b) sont encadrés de deux lignes qui composent des motifs en terre cuite. En effet, ces motifs sont obtenus au moyen de petits vases dont les goulots, visibles de l'extérieur, constituent des figures variées. Nous avons pu y relever deux types différents : l'un tréflé et l'autre en croix (fig. 7b). Cette décoration céramoplastique inattendue sur un mausolée musulman, est très répandue dans l'art des Balkans. Déjà dans la première moitié du XIX^e siècle, Hommaire du Hell avait dessiné des pièces absolument identiques sur les façades des églises de Meseimbrie⁽²⁾. Plus tard, on signala des spécimens identiques dans plusieurs églises bulgares des XII^e-XIV^e siècles⁽³⁾. De même on a pu rencontrer en Serbie la même décoration céramoplastique⁽⁴⁾, que j'ai observé aussi sur la façade (côté

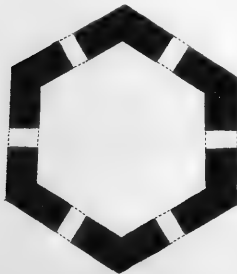


Fig. 6. -- Mausolée de Tokat. Plan.

Monuments II, p. 78 et suiv.; surtout, G. DE JERPHAMON, *Dazimon n'est pas Turkhul*, in *Orientalia Christiana Periodica* II (1936), p. 491-496.

(1) A. GABRIEL, *Monuments* II, p. 91 et suiv.

(2) Hommaire du Hell, *Voyage*, Paris 1853, *Atlas*, pl. II et X.

(3) B. FLOW, *Geschichte der Albulgarischen Kunst*, Berlin-Leipzig 1932 : p. 52, pl. 24 b, à Tarnowo, l'église St.-Demetre (peu avant 1186); l'auteur écrit sur cette décoration : «... dass die Aussenwände der Kirche, sowohl bei der Apsis als auch an den Langseiten, nach orientalischen Vorbildern durch eine Reihe rein dekorativer, oben mit Rundbögen abschliessender Nischen gegliedert waren. Darüber waren in einer oder in zwei Reihen dekorative Tonröhrchen eingebaute, die auf der Aussenwände grün glasierte Scheiben oder Kreuzartige Rosetten hatten. » cf. p. 57, pl. 26 b; à Meseimbrie, l'église des archanges Michel et Gabriel (vers le début du XIV^e siècle). — Cf. aussi A. PHOTICU, *L'architecture religieuse bulgare*, Sofia 1924, fig. 22, 42, 43.

(4) En Serbie, on peut citer l'église Saint-George à Nagoritchino (1313) et celle des Archange à Kruevac (XIV^e siècle) : G. MILLET, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919. Le même, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, p. 283 et suiv., mentionne plusieurs monuments serbes ayant cette décoration : Kalinik, fig. 133; Nagoritchino, fig. 134; Kruevac, fig. 135; Kruevac, fig. 110; pour un autre exemple rencontré en Grèce, à Verria, cf. fig. 125.

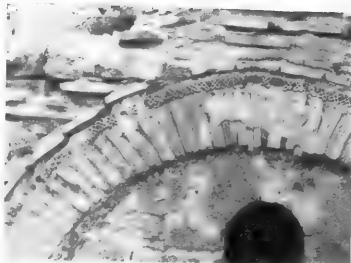


Fig. 7. -- Tokat.

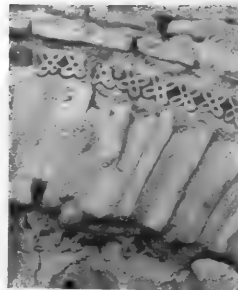


Fig. 7 a. Tokat.



Fig. 7 b. -- Tokat.

ville) de Tekfur Sarajı à Istanbul⁽¹⁾. Mais il faut avouer qu'il est très surprenant de rencontrer au milieu de l'Asie Mineure une décoration pareille, sur un monument dont l'origine turque reste à établir⁽²⁾.

IV. — L'édifice cruciforme près de Yalova (fig. 9-11)

Yalova identifiée avec *Pythia* byzantine est relativement éloignée de la mer⁽³⁾, tandis qu'au bord de la mer on voit des restes importants qui semblent indiquer l'emplacement de l'échelle (*Pylai*?) qui devait desservir cette ville d'eau. A 5 kilomètres de l'échelle moderne de Yalova dans la direction de Gölük, près de Çiftlik köyü, on peut voir près de la mer les restes d'un môle et les ruines d'un bâtiment à coupole qu'on appelle vulgairement *Kara kilise* « église noire ou sombre »⁽⁴⁾. L'édifice qui fut construit en briques est relativement bien conservé. Malgré son nom, il ne semble pas avoir été, tout au moins à l'origine, une église proprement dite. On peut présumer qu'à une époque tardive, il fut utilisé comme lieu de culte ainsi que l'attestent une abside ajoutée au narthex et des stèles funéraires à inscriptions⁽⁵⁾. La direction des Musées des Antiquités d'Istanbul fit aux alentours de ce bâtiment des fouilles dont les résultats seront publiés prochainement. Ici, nous nous contenterons de donner une description sommaire de l'édifice, en y ajoutant quelques suggestions.

L'édifice, orienté vers le Nord, avait au Sud un compartiment étroit qui formait en quelque sorte un exonarthex couvert d'une légère toiture en charpente. Au moyen d'une porte on accède dans un narthex divisé par deux arcs en trois travées dont celle du milieu est couverte d'une calotte sphérique, et les deux latérales par des voûtes en berceau. Une porte plus large permet la communication avec l'intérieur qui a les dispositions d'un bâtiment en croix grecque, seul le bras de la croix située au Nord étant un peu plus long que les autres. Cette croix est dessinée par des murs d'angle massifs et les bras sont couverts au moyen des voûtes en berceau qui épaulent une coupole centrale percée de huit fenêtres. Entre les bras latéraux de la croix et le narthex sont aménagées des cellules voûtées qui n'ont accès qu'aux bras latéraux. A l'extérieur de l'édifice, on distingue quelques autres pans de mur dont l'époque et le rapport avec le corps du bâtiment principal sont encore problématiques. Mais nous pensons qu'il n'est pas impossible de voir dans ces murs les éléments remontant à l'époque où le bâtiment fut transformé en église. Une nouvelle orientation étant alors devenue nécessaire, il se peut que l'édifice ait changé d'axe, et que des éléments indispensables comme narthex et abside aient été ajoutés selon le nouvel axe.

⁽¹⁾ La fig. 37-32 dans K. WULZINGER, *Byzantinische Baudenkmäler zu Konstantinopel*, Hannover 1925, donne une idée très vague de cette occupation.

⁽²⁾ M. Turgut Halis ÇINLIOĞLU, historien local à qui j'avais demandé des renseignements complémentaires, m'écrit de Tokat : « ... Il se peut que la date du monument descende jusqu'à l'époque byzantine. Je dis époque byzantine, car j'ai rencontré dans les ruines d'une église située sur le plateau de Dumanlı des pièces de décoration identique. »

⁽³⁾ Sur Yalova, voir A. M. MANSER, *Yalova ve civarı*, in *Yalova und Umgebung* (en turc et en allemand), Istanbul 1936.

⁽⁴⁾ N. FIRATLI, *Yalovada yeni araştırmalar*, in *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Bülteni*, n° 137 (juin 1953), avec deux photos de l'édifice. L'auteur est enclin à identifier cette localité avec la *Pylai* antique. Pour la topographie historique de l'endroit, cf. A. M. MANSER, *op. cit.*, p. 46 et suiv. (la partie en allemand).

⁽⁵⁾ Istanbul Arkeoloji Müzesi, *Istanbul Arkeoloji Müzesi yığmı*, in *Annual of the Archaeological Museums of Istanbul* 7, Istanbul 1956, p. 10 (partie anglaise, p. 54), les pièces n° 5224-5232 proviennent de cette fouille. Les n° 5226-5232 sont de l'époque byzantine.



FIG. 10. — Yalova. Cuve baptismale.



FIG. 9. — Yalova. Vue d'un édifice cruciforme.

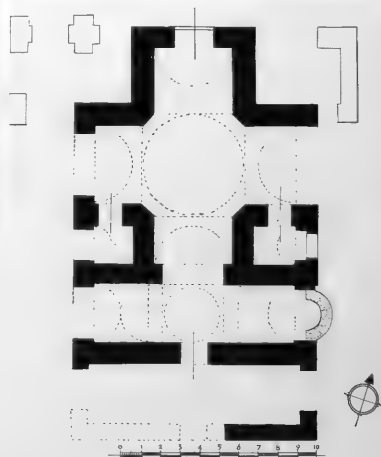


FIG. 11. — Yalova. Plan d'un édifice cruciforme.

L'édifice de Yalova est un curieux spécimen d'édifice en croix grecque, dit du type archaïque⁽¹⁾. Mais le bras nord de la croix n'étant pas flanqué de cellules, cette partie du bâtiment montre les dispositions d'un édifice en croix libre. L'existence d'une conduite d'eau sous le pavement nous fait penser qu'il s'agit d'un bain ou d'un baptistère monumental. La région de Yalova est particulièrement fameuse depuis la haute antiquité par ses eaux bienfaisantes, et précisément aux abords de l'édifice on voit les restes d'un aqueduc. D'autre part, un peu plus vers l'Ouest, dans un champ, on a pu voir, enfouie dans le sol, une belle cuve baptismale en marbre monolithique (fig. 11). Ainsi, on dispose d'éléments en faveur des deux hypothèses. L'édifice de Yalova a comme analogue en Europe le martyrium de la basilique des Saints-Apôtres à Vérone, à Santa Teutera e Tosca⁽²⁾. Mais c'est surtout l'édifice dit Sant-Andrea (v^e-vi^e siècles) à Rimini qui présente une disposition à peu près identique⁽³⁾. Les plans des deux édifices sont tellement semblables qu'on y trouve, outre le bras axial saillant, des angles taillés aux murs du carré central. On peut citer aussi comme analogue l'église San Salvatore de Rometta Messinese qui appartient au vi^e siècle. Mais ici, dans une cellule aménagée à chaque angle, le croix grecque est inscrite complètement dans un carré⁽⁴⁾. Comme analogie anatolienne, on peut signaler l'édifice n° 14 de Miss G. L. Bell⁽⁵⁾, qui fut publié plus tard sous le n° 44⁽⁶⁾. En Thrace orientale, à Edirne, la mosquée Yildirim Bayazid par son plan peut constituer un parallèle⁽⁷⁾. Cette petite mosquée qui semble être construite en partie sur les restes d'un édifice chrétien est encore un problème⁽⁸⁾.

Istanbul.

S. EYICE.

⁽¹⁾ J. EBERSOLT, *Monuments*, p. 53 et suiv.; S. EYICE, *Amasra Büyükkadınsında bir Bizans kilisesi* (avec résumé en français), in *Bulletin (= Belleten) de la Société turque d'Histoire* XV (1951), p. 469 et suiv.

⁽²⁾ S. BETTINI, *L'architettura di San Marco*, Padova 1946, p. 39, pl. III b.

⁽³⁾ S. BETTINI, *op. cit.*, p. 42, pl. IV a; S. GUYER, *Grundlagen Mittellateinischer Abendländischer Baukunst*, Einsiedeln-Zürich-Köln 1950, p. 33, fig. 3 g.

⁽⁴⁾ C. CECCHIELLI, *Sguardo generale all'architettura Bizantina in Italia*, in *Studi Bizantini e Neocellenici* IV (1935), p. 28, notice 4, fig. p. 29.

⁽⁵⁾ M. G. BELL, *Notes on a Journey through Cilicia and Lycania*, in *Revue archéologique* (1906), p. 8, fig. 7 (de l'extérieur).

⁽⁶⁾ W. M. RAMSAY-G. BELL, *Thousand and one Churches*, London 1909, p. 221 et suiv., fig. 181.

⁽⁷⁾ Cette mosquée bâtie entre 1397-1400 mériterait une étude approfondie, car le plan et l'orientation ne sont pas ceux d'une mosquée, cf. C. GÜRLITT, *Die Bauten Adrianopels*, in *Orientalisches Archiv* I (1910-1911), p. 4; D. ASLANAPA, *Edirne Osmanlı dâvri ibadeleri*, Istanbul 1949, p. 2 et suiv. Mais les façades extérieures, les arcs et la coupole sont turcs.

⁽⁸⁾ Nous projetons de publier bientôt une étude sur ce monument digne d'intérêt.

Note de la Direction des Cahiers Archéologiques. — La première des quatre études de M. Semavi Eyice paraît également dans le *Belleten des Musées Turcs* (XXIII, n° 89, 1959).

L'ICONOGRAPHIE DE LA SAGESSE DIVINE DANS LA TRADITION BYZANTINE

par

JEAN MEYENDORFF

L'édification par Constantin, puis par Justinien, d'une église chrétienne dédiée à la Sagesse divine a donné au thème de la « Sophia » une place centrale dans l'art byzantin. La « Grande Église » de la capitale de l'Empire devint, en effet, l'un des centres spirituels de la chrétienté, un modèle dont les architectes et les artistes s'inspirèrent pendant des siècles. Son appellation ne fut pas choisie par hasard : l'idée de sagesse était à la fois un concept familier à la philosophie grecque et, pour les chrétiens, le titre par excellence du Verbe incarné. La basilique constantino-politaine prit ainsi le sens d'une affirmation solennelle que la sagesse antique trouvait son véritable accomplissement en Jésus-Christ. A Edesse, à Nicée, à Salonique, à Ohrid, à Kiev, à Novgorod et dans d'autres centres de la chrétienté byzantine, on dédia des églises à sainte Sophie. L'iconographie s'inspira elle aussi de ce thème et aboutit parfois à des symbolismes inattendus. Nous en examinerons ici les aspects principaux⁽¹⁾.

I. — Le Christ-Sagesse

Le thème de la « Sagesse » est développé dans plusieurs livres de l'Ancien Testament et fut unanimement interprété par la tradition chrétienne comme une prophétie sur le Christ. Dans l'Évangile (*Luc* XI, 49; cf. *Mat.* XXIII, 34) et chez saint Paul on trouve déjà cette identification : « Les Juifs demandent des miracles et les Grecs cherchent la Sagesse; nous, nous prêchons le Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais puissance de Dieu et sagesse de Dieu pour ceux qui sont appelés » (*I Cor.* I, 24; cf. I, 30). Nous citerons quelques textes patristiques se rapportant à l'interprétation de *Prov.* IX, 1 et suiv. qui est, comme nous le verrons, le principal texte biblique sur la Sagesse qui inspira les peintres. Ce texte, dans la version grecque des Septante, se lit ainsi : « La Sagesse s'est bâti une maison et elle a dressé sept colonnes; elle a abattu ses bêtes, mélangé son vin dans un vase et préparé sa table. Elle a envoyé ses serviteurs, en appelant d'une voix haute à son festin et disant : " Celui qui est fou, qu'il se tourne vers moi ". Et à ceux qui désirent comprendre, elle a dit : " Venez, mangez mes pains et buvez le vin que j'ai mélangé pour vous " ».

⁽¹⁾ La présente étude a fait l'objet d'un exposé à la 5^e section de l'École Pratique des Hautes Études et a largement bénéficié des critiques et des suggestions de M. André Grabar, auquel je tiens à exprimer toute ma reconnaissance.

maître du Saint-Esprit qui reposa sur lui », conformément au texte d'Isaïe (xi, 30)⁽¹⁾. Clément d'Alexandrie reprend cette interprétation : les « serviteurs » de la Sagesse qui appellent les fidèles au festin (*Prov.* ix, 3) sont les prophètes préparant la venue du Messie⁽²⁾. Nous trouvons enfin la même idée dans la « version longue » d'Ignace d'Antioche (iv^e siècle) : « Donc le Verbe habita dans la chair : la Sagesse s'est bâti une maison »⁽³⁾, et dans les *Constitutions apostoliques* qui datent de la même époque : « A son sujet [le Christ] Salomon, parlant en son nom, a dit : « ... la Sagesse s'est bâtie une maison » »⁽⁴⁾.

Au cours de la querelle arienne, une bonne partie des discussions tournait autour d'un autre texte sapientiel (La Sagesse dit : « Le Seigneur m'a créée la première de ses œuvres » [*Prov.* viii, 23]), où les Ariens voyaient une confirmation explicite de leur doctrine. Pour s'opposer à leur exégèse, les orthodoxes donnèrent leur propre interprétation, mais sans jamais contester que ce texte se rapportât au Christ. « La Sagesse, écrit saint Athanase d'Alexandrie, s'est bâti une maison. Il est évident que la maison de la Sagesse, c'est notre corps. En l'assumant, la Sagesse est devenue homme... D'autre part, la Sagesse dit à son propre sujet, en s'observant elle-même, par la bouche de Salomon : « ... le Seigneur m'a créée principe de ses chemins en vue de ses œuvres ». Et en effet, ces paroles du Verbe, par la bouche de Salomon, ne désignent pas l'essence de la Divinité, ni sa génération éternelle à partir du Père, mais elle désigne encore son humanité et son économie à notre égard »⁽⁵⁾. Saint Athanase ne fait que refléter ici la théologie origénienne et post-origénienne, où le Fils est toujours considéré par excellence comme la « Sagesse du Père », plus communément encore que son « Verbe ». D'ailleurs, la doctrine philonienne du « Logos », liée au concept johannique du Verbe, est elle-même une interprétation hellénistique de la Sagesse de l'Ancien Testament.

La tradition byzantine plus tardive a repris les mêmes idées dans l'exégèse des livres sapientiaux. Voici par exemple un texte de la fin du vi^e siècle, dont l'importance est particulière parce qu'il sera largement répandu dans les pays slaves, grâce à une traduction du x^e siècle; il s'agit de la *Question-réponse* 42 d'Anastase le Sinaïte († vers 700). Nous en donnons une traduction légèrement abrégée :

« Que veut dire : *La Sagesse s'est bâti une maison* ?

« Le Christ, Sagesse et puissance de Dieu le Père, a bâti sa propre chair; le Verbe s'est fait chair et a habité parmi nous.

« Elle a édifié sept colonnes : [cela désigne] l'hebdomade du Saint-Esprit, comme le dit Isaïe : *Il fera reposer sur lui les sept esprits de Dieu* (*Is.* xi, 2-3).

« Elle a égorgé ses victimes : [cela désigne] les prophètes qui périrent en leur temps de la main des infidèles pour la vérité.

« Elle a mélangé son vin dans un vase : après avoir, dans le sein de la Vierge, uni sa Divinité à la chair comme du vin immélangé, le Sauveur est né d'elle, Dieu et homme sans mélange.

« Elle a dressé sa table : appelée connaissance de la vérité.

a la connaissance de Dieu.

« Elle a dit à ceux qui désirent comprendre, c'est-à-dire à ceux qui n'ont pas encore reçu la puissance du Saint-Esprit : *Venez, mangez mon pain et buvez le vin que j'ai mélangé pour vous*; elle nous a donné à manger et à boire, pour la rémission de nos péchés, sa Chair divine et son saint Sang »⁽¹⁾.

Cette exégèse, avec son insistance particulière sur l'Eucharistie, est reprise par les hymnographes qui ont certainement et directement influencé les décorateurs d'églises. Voici quelques strophes du canon du Jeudi saint, composé au viii^e siècle par Cosmas de Maïouma :

« L'Infinie Sagesse de Dieu, cause de toutes choses et créatrice de vie, a bâti sa maison en la tirant d'une Mère qui ne connut point d'homme; s'étant revêtu d'un temple corporel il s'est couvert de gloire, le Christ, notre Dieu.

« Initiant ses amis au Mystère, la véritable Sagesse de Dieu prépare la table chargée d'une nourriture pour les âmes et mélange pour les croyants une coupe d'immortalité; approchons-nous pieusement et exclamons-nous : il s'est couvert d'une gloire éclatante, le Christ, notre Dieu.

« Prêtons tous l'oreille, fidèles, à la Sagesse incréée et consubstantielle de Dieu, qui nous adresse ce message retentissant et nous crie : goûtez à ceci et, sachant que c'est moi, le Christ, exclamez-vous : il s'est couvert d'une gloire éclatante, le Christ, notre Dieu. »

Cette paraphrase du texte des *Proverbes*, appliquée à l'Eucharistie, explique parfaitement les détails iconographiques des monuments que nous examinerons plus bas. Dans d'autres hymnes, la nourriture qu'offre la Sagesse symbolise la vraie doctrine, opposée aux hérésies, mais aucun doute n'est possible sur l'identification de la Sagesse avec le Verbe, dont l'Eglise est le porte-parole. Voici un texte de Germain de Constantinople (viii^e siècle) : « Écoutons l'Eglise de Dieu proclamer d'une voix haute : celui qui a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive (*Jean* vii, 37); le vase que je porte est le vase de la Sagesse. Cette boisson, je l'ai mêlée à la parole de vérité... »⁽²⁾. Germain interprète manifestement d'une manière identique les paroles du Christ et celles de la Sagesse, en considérant, d'autre part, que l'Eglise, Corps du Christ, annonce au monde les paroles mêmes de son Chef : le Christ et l'Eglise sont la Sagesse incarnée. Cette idée se reflète aussi dans l'iconographie. Elle explique bien pourquoi les versets de *Prov.* ix ont été choisis comme lecture liturgique à la fois pour l'office de la dédicace d'une église (*εγκαίνια*) et pour les fêtes mariales : dans les deux cas, on a voulu présenter aux fidèles une figure vétérotestamentaire du Verbe prenant chair⁽³⁾. L'image de la Sagesse venant habiter une maison terrestre et invitant les hommes à prendre part à son festin a donc été comprise comme une image dynamique de l'Incarnation, la maison représentant essentiellement le réceptacle de cet acte divin : la chair en général, la Vierge et, enfin, l'Eglise.

⁽¹⁾ PG LXXXIX, 593. Ce texte, traduit en Bulgarie au x^e siècle, se retrouve en slave dans l'*Izbornik* de Svjatoslav de Russie, un florilège patristique copié en 1073 (chap. 59, f. 155v^o-156; fac-similé publié à Saint-Petersbourg, 1880).

⁽²⁾ Office des six conciles œcuméniques, célébré le dimanche le plus proche du 16 juillet; cet office est encore imprimé dans les Ménées slaves; dans les Ménées grecques, il a été remplacé par un office aux Pères du concile de Chalcédoine, composé au xiv^e siècle par le patriarche Philothée. Le texte que nous citons est...

Déjà saint Hippolyte (III^e siècle) rapporte ce texte à l'Incarnation du Verbe : la maison désigne « la Nouvelle Jérusalem et la sainte chair » du Christ; les sept colonnes « l'hebdomade du Saint-Esprit qui reposa sur lui », conformément au texte d'Isaïe (xi, 30)⁽¹⁾. Clément d'Alexandrie reprend cette interprétation : les « serviteurs » de la Sagesse qui appellent les fidèles au festin (*Prov.* ix, 3) sont les prophètes préparant la venue du Messie⁽²⁾. Nous trouvons enfin la même idée dans la « version longue » d'Ignace d'Antioche (IV^e siècle) : « Donc le Verbe habita dans la chair : la Sagesse s'est bâti une maison »⁽³⁾, et dans les *Constitutions apostoliques* qui datent de la même époque : « A son sujet [le Christ] Salomon, parlant en son nom, a dit : "... la Sagesse s'est bâti une maison " »⁽⁴⁾.

Au cours de la querelle arienne, une bonne partie des discussions tournait autour d'un autre texte sapientiel (La Sagesse dit : « Le Seigneur m'a créée la première de ses œuvres », [*Prov.* viii, 23]), où les Ariens voyaient une confirmation explicite de leur doctrine. Pour s'opposer à leur exégèse, les orthodoxes donnèrent leur propre interprétation, mais sans jamais contester que ce texte se rapportât au Christ. « La Sagesse, écrit saint Athanase d'Alexandrie, s'est bâti une maison. Il est évident que la maison de la Sagesse, c'est notre corps. En l'assumant, la Sagesse est devenue homme... D'autre part, la Sagesse dit à son propre sujet, en s'observant elle-même, par la bouche de Salomon : "... le Seigneur m'a créée principe de ses chemins en vue de ses œuvres ". Et en effet, ces paroles du Verbe, par la bouche de Salomon, ne désignent pas l'essence de la Divinité, ni sa génération éternelle à partir du Père, mais elle désigne encore son humanité et son économie à notre égard »⁽⁵⁾. Saint Athanase ne fait que refléter ici la théologie origénienne et post-origénienne, où le Fils est toujours considéré par excellence comme la « Sagesse du Père », plus communément encore que son « Verbe ». D'ailleurs, la doctrine philonienne du « Logos », liée au concept johannique du Verbe, est elle-même une interprétation hellénistique de la Sagesse de l'Ancien Testament.

La tradition byzantine plus tardive a repris les mêmes idées dans l'exégèse des livres sapientiaux. Voici par exemple un texte de la fin du VII^e siècle, dont l'importance est particulière parce qu'il sera largement répandu dans les pays slaves, grâce à une traduction du X^e siècle; il s'agit de la *Question-réponse* 42 d'Anastase le Sinaité († vers 700). Nous en donnons une traduction légèrement abrégée :

« Que veut dire : *La Sagesse s'est bâti une maison* ?

« Le Christ, Sagesse et puissance de Dieu le Père, a bâti sa propre chair; le Verbe s'est fait chair et a habité parmi nous.

« Elle a édifié sept colonnes : [cela désigne] l'hebdomade du Saint-Esprit, comme le dit Isaïe : *Il fera reposer sur lui les sept esprits de Dieu* (Is. xi, 2-3).

« Elle a égorgé ses victimes : [cela désigne] les prophètes qui périrent en leur temps de la main des infidèles pour la vérité.

« Elle a mélangé son vin dans un vase : après avoir, dans le sein de la Vierge, uni sa Divinité à la chair comme du vin immélangable, le Sauveur est né d'elle, Dieu et homme sans mélange.

« Elle a dressé sa table : appelée connaissance de la vérité.

« Elle a envoyé ses serviteurs en criant d'une voix haute : que celui qui est fou se tourne

(1) Ed. H. ACHÉLIS (CGS) in *Hippolytus Werke* I, Zweite Hälfte, Leipzig 1897, p. 162.

(2) *Stromates* I, 17, éd. O. STÄHLIN, Leipzig 1906, p. 53.

(3) *Smyrna*, II, PG V, col. 841 B.

(4) V, 20, PG I, col. 897 BC.

(5) *Contre les Ariens* II, 44-45, PG XXVI, 241 BC.

vers moi, c'est-à-dire, elle a envoyé les apôtres dans le monde entier, en appelant tous les peuples à la connaissance de Dieu.

« Elle a dit à ceux qui désirent comprendre, c'est-à-dire à ceux qui n'ont pas encore reçu la puissance du Saint-Esprit : *Venez, mangez mon pain et buvez le vin que j'ai mélangé pour vous*; elle nous a donné à manger et à boire, pour la rémission de nos péchés, sa Chair divine et son saint Sang »⁽¹⁾.

Cette exégèse, avec son insistance particulière sur l'Eucharistie, est reprise par les hymnographes qui ont certainement et directement influencé les décorateurs d'églises. Voici quelques strophes du canon du Jeudi saint, composé au VIII^e siècle par Cosmas de Maïouma :

« L'infinie Sagesse de Dieu, cause de toutes choses et créatrice de vie, a bâti sa maison en la tirant d'une Mère qui ne connut point d'homme; s'étant revêtu d'un temple corporel il s'est couvert de gloire, le Christ, notre Dieu.

« Initiant ses amis au Mystère, la véritable Sagesse de Dieu prépare la table chargée d'une nourriture pour les âmes et mélange pour les croyants une coupe d'immortalité; approchons-nous pieusement et exclamons-nous : il s'est couvert d'une gloire éclatante, le Christ, notre Dieu.

« Prêtons tous l'oreille, fidèles, à la Sagesse incarnée et consubstantielle de Dieu, qui nous adresse ce message retentissant et nous crié : goûtez à ceci et, sachant que c'est moi, le Christ, exclamez-vous : il s'est couvert d'une gloire éclatante, le Christ, notre Dieu. »

Cette paraphrase du texte des *Proverbes*, appliquée à l'Eucharistie, explique parfaitement les détails iconographiques des monuments que nous examinerons plus bas. Dans d'autres hymnes, la nourriture qu'offre la Sagesse symbolise la vraie doctrine, opposée aux hérésies, mais aucun doute n'est possible sur l'identification de la Sagesse avec le Verbe, dont l'Eglise est le porte-parole. Voici un texte de Germain de Constantinople (VIII^e siècle) : « Écoutons l'Eglise de Dieu proclamer d'une voix haute : celui qui a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive (*Jean* vii, 37); le vase que je porte est le vase de la Sagesse. Cette boisson, je l'ai mêlée à la parole de vérité... »⁽²⁾. Germain interprète manifestement d'une manière identique les paroles du Christ et celles de la Sagesse, en considérant, d'autre part, que l'Eglise, Corps du Christ, annonce au monde les paroles mêmes de son Chef : le Christ et l'Eglise sont la Sagesse incarnée. Cette idée se reflète elle aussi dans l'iconographie. Elle explique bien pourquoi les versets de *Prov.* ix ont été choisis comme lecture liturgique à la fois pour l'office de la dédicace d'une église (*ἐκκλησία*) et pour les fêtes mariales : dans les deux cas, on a voulu présenter aux fidèles une figure vétérotestamentaire du Verbe prenant chair⁽³⁾. L'image de la Sagesse venant habiter une maison terrestre et invitant les hommes à prendre part à son festin a donc été comprise comme une image dynamique de l'Incarnation, la maison représentant essentiellement le réceptacle de cet acte divin : la chair en général, la Vierge et, enfin, l'Eglise.

(1) PG LXXXIX, 593. Ce texte, traduit en Bulgarie au X^e siècle, se retrouve en slave dans l'*Zbornik* de Srijetolav de Russie, un florilège patristique copié en 1073 (chap. 59, f. 155^v-156; fac-similé publié à Saint-Petersbourg, 1880).

(2) Office des six conciles œcuméniques, célébré le dimanche le plus proche du 16 juillet; cet office est encore imprimé dans les Ménées slaves; dans les Ménées grecques, il a été remplacé par un office aux Pères du concile de Chalcedoine, composé au XIV^e siècle par le patriarche Philothée. Le texte que nous citons se retrouve dans les deux offices : Philothée qui, comme nous le verrons, s'intéressait lui-même à la question de la Sagesse (à la conservation dans son nouvel *ordo* (*eikon*)).

(3) Dans certains euchologes, la lecture d'*Ezechiel* XLII, 21-21V, 4, remplace *Prov.* ix comme lecture biblique à l'office de la dédicace. (Voir l'édition critique des *ἑσπερίαι* byzantines dans P. THOMELAS, *Τὰς νύκτας αἱ ἀσολογία τοῦ ἑσπερίου*, dans *Θεολογία* 23, Athènes 1952, p. 218-219.) C'est là un autre texte employé aux fêtes mariales et comportant l'image du temple. La variante ne fait que souligner la persistance d'une typologie unique du temple, représentant à la fois la chair revêtue par le Verbe, la Vierge qui lui donna cette chair et l'édifice cultuel chrétien (voir à ce sujet A. KNIAZEFF, *Mariologie biblique et liturgie byzantine*, in *Irénikon* XXVIII, 1955, p. 268-289).

Au ^{xiv}^e siècle, à l'époque même où nous voyons apparaître en grand nombre les images symboliques de la Sagesse, l'Eglise byzantine fut le théâtre de la fameuse controverse sur les énergies divines. La question de la « Sophia » fut évidemment évoquée. On eut ainsi l'occasion de la considérer non plus seulement comme l'hypostase du Verbe incarné, mais en tant qu'attribut de l'être même de Dieu. C'est ainsi que Grégoire Palamas parle de la « Sagesse commune au Père, au Fils et au Saint-Esprit, par laquelle et dans laquelle Dieu créa l'univers »⁽¹⁾. C'est cette Sagesse-Energie qui, grâce à l'incarnation de la Sagesse hypostasiée, agit dans l'ensemble des membres de l'Eglise : il s'agit donc ici d'une manifestation ou énergie de la Trinité tout entière qui n'exclut pas que le Fils seul soit la Sagesse incarnée. Les adversaires du palamisme maintinrent, quant à eux, l'identité absolue entre les énergies et l'essence divines. Il en résulta, notamment pour Nicéphore Grégoras, que la Sagesse est l'essence de Dieu⁽²⁾.

La controverse donna l'occasion au patriarche Philothée de préciser les distinctions qui s'imposaient. « La sagesse, écrit-il, est l'énergie commune de la Trinité consubstantielle et indivisible, énergie accordée dans le Saint-Esprit à ceux qui en sont dignes... Mais puisque les sages théologiens ont affirmé que ce rôle et cette image de la Sagesse de Dieu appartenait en propre au Fils, qui plus tard a revêtu notre chair dans son amour envers les hommes, puisqu'ils ont appliqué ce terme à son unique hypostase composée..., (nous devons dire que) le Verbe vivait et agissant, le Fils consubstantiel, est l'image et la sagesse hypostasiée et inséparable du Père... Il s'est bâti une maison matérielle et animée, je veux dire le temple de sa propre chair... Nous considérons aussi la sainte Mère et Vierge comme une maison (du Verbe) »⁽³⁾.

Philothée distingue donc les deux manières d'envisager la Sagesse : attribut-énergie de la Trinité ou Logos divin dans la mesure où il est incarné (cf. saint Paul : « Jésus-Christ, lequel de par Dieu a été fait pour nous Sagesse, Justice et Sanctification », 1 Cor. 1, 30). Les images de la Sagesse divine, illustrant le livre des Proverbes, dans la mesure où elles représentent le Verbe sont donc des images de l'Incarnation (de là l'interprétation eucharistique du banquet). Parallèlement, le temple à sept colonnes désignera soit la chair du Christ, soit la Vierge-Mère.

Voyons maintenant les images qui peuvent être considérées comme représentant la Sagesse sous les traits du Christ. La première qui s'impose à notre attention est la miniature d'une Bible syriaque du ^{vii}^e ou du ^{viii}^e siècle (Paris, syr. 341, fol. 118)⁽⁴⁾. L'iconographie des illustrations que présente ce manuscrit sont d'un caractère sémitique prononcé et représentent bien l'art de l'Orient syriaque; toutefois, comme H. Omont l'a remarqué, le peintre a certainement eu sous les yeux un modèle grec. En dehors de la figure qui nous intéresse, il n'y a chez lui aucune recherche de symbolisme : il représente, soit des événements historiques, notamment ceux de l'Exode,

⁽¹⁾ Dialogue avec Grégoras, éd. Candal, dans *Or. chr. per.* XIV, 1950, p. 354.

⁽²⁾ Hist. XXX; PG CXLIX, 294 C-296 D.

⁽³⁾ Σοφία μὲν οὖν... ἡ κοινὴ τῶν ὑπερουσίου καὶ ἀλοιρέτου Τριῦδος... ἐστὶν ἐνέργεια, ἐν ᾗ τῷ Πνεύματι ἀλλοτρίου τοῦ ἁγίου... ἅλλ' ἐνελθὼν καὶ κατὰ τὴν σάρκα τὴν κατὰ ἡμᾶς φιλοφρόνους ἐνδοσμήνους, χρόνους τούτους ἰδὼν τὸ ἄρτιον καὶ τὴν αἰώνιον τούτων τῆς τοῦ Θεοῦ σοφίας αἱ σοφίαι τοῦ αἰῶνος προέστησαν ἀρίστην, τῇ καὶ καὶ συνάττειν ἰσοστάσει τούτου ἰδὼν προσήκοντες... ἡ ἐνοστάτου καὶ ἀπαρδύλακτος τοῦ Πατρὸς αἰῶνος καὶ σοφία ὁ ὢν καὶ ἐνεργεῖ λόγος καὶ Υἱὸς ὑμῶν οὐσίαν... Ἐκδοκῶμεν ἐκαστὴν αἰὶον, ὕψιστον καὶ ἐνφύον, τὸν τοῦ ἁγίου Φαῖν ὁσώτως αὐτῶν... Νοσκοῦμεν δ' αἰὶον καὶ... τὴν διὰ τὴν Μήτηρ τε καὶ πατέρα.

Ces textes de Philothée proviennent de son trinitarisme trinité : Ἐν τῷ περικύοντι τῶν πατρῶν καὶ τῷ ἁγίῳ φιλῶντες ἐκαστὴν αἰὶον καὶ ἐνέκρουσεν αὐτοῖς ἐντὶ. Le premier a été publié par Tschanzkyllé (Venise 1874) et les trois ensemble, avec une traduction russe, par Arsène Ivaženko (Novgorod 1898). Cette dernière édition ne nous ayant pas été accessible, nous citons d'après le Marcianus gr. 582 (n. XIV), f. 276 v°, 278, 280.

⁽⁴⁾ Décrite par H. Omont, *Peintures de l'Antien Testament dans un manuscrit syriaque du vii^e ou du viii^e siècle*, in *Les Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Piot)*, XVII, 1909, fasc. 1, p. 85-99.

soit des portraits d'auteurs, en tête des livres saints qu'ils ont rédigés. En tête du livre des Proverbes on trouve cependant une image particulière, représentant non pas une, mais trois figures frontales (fig. 1) : une Vierge, tenant dans un ovale bleu l'image de l'Emmanuel, à sa droite Salomon, en habits impériaux et tenant un livre, et à sa gauche une personification féminine, drapée d'un long voile bleu à franges, dont la main droite tient une longue hampe surmontée d'une croix et la main gauche un livre, comme Salomon.



FIG. 1. — Salomon, la Vierge et la Sagesse.
(Paris syr. 341.)

Il ne fait aucun doute, si l'on tient compte de l'iconographie de l'ensemble des illustrations, que le peintre ait voulu présenter ainsi les deux auteurs des Proverbes : Salomon et la Sagesse. On sait, en effet, que le début du livre est rédigé au nom de cette dernière (chap. 1-ix) et que les « Proverbes de Salomon » proprement dits n'en constituent qu'une partie (Prov. 1, 1-7; x et suiv.). C'est ce que montre clairement le parallélisme entre Salomon et la Sagesse, tenant tous deux le livre qu'ils ont écrit ensemble. Comme, d'autre part, le contenu des Proverbes est obscur et demande une interprétation, le peintre a dessiné la Vierge-Mère pour bien

définir la tradition ecclésiastique : la Sagesse bâtissant sa maison est une figure de l'Incarnation du Verbe. Nous verrons plus bas que la même iconographie se retrouvera dans les icones russes du x^e siècle : une Vierge, tenant l'Enfant, y servira également d'interprétation aux images illustrant le livre des *Proverbes*.

La Sagesse est donc représentée deux fois sur la miniature du *Paris, syr.* 341 : une fois sous son aspect vétérotestamentaire, comme auteur des *Proverbes*, et une autre fois sous les traits de l'Emmanuel, dans le sein de la Vierge. Dans les deux cas, avant et après l'Incarnation, le peintre a voulu figurer le Verbe : il l'a montré en mettant une croix entre les mains de la Sagesse et en soulignant ainsi que le personnage mystérieux qui dans l'Ancien Testament se désigne lui-même comme « Sagesse de Dieu » n'est autre que celui qui viendra s'incarner d'une Vierge et mourir sur le Golgotha.

Le même lien entre le texte des *Proverbes* et le mystère de l'Incarnation se manifeste dans la célèbre mosaïque se trouvant dans le narthex de Sainte-Sophie de Constantinople, au-dessus des portes royales, et figurant l'empereur Léon VI le Sage (886-912), en proskynèse devant un Christ trônant. De part et d'autre du Christ, on voit deux médaillons qui portent les images de la Vierge et d'un ange. La mosaïque est placée à l'entrée du temple de la Sagesse divine, à l'endroit où traditionnellement se trouvait l'image du saint patron de l'église. M. André Grabar vient de la mettre en relation avec un sermon de Léon VI sur l'Annonciation (l'ange serait alors l'archange Gabriel), en complétant ainsi l'interprétation qu'il avait donnée antérieurement, lorsqu'il avait considéré la mosaïque comme une représentation idéale de l'entrée impériale dans la basilique : la cérémonie comportait, en effet, une proskynèse du souverain terrestre devant le Roi du ciel. En prêchant à sa cour le jour de l'Annonciation, Léon VI traite justement de l'Incarnation comme d'un mystère où le Verbe devient le souverain « non pas d'un peuple unique, ni d'une terre bien délimitée », mais « acquiert la seigneurie sur l'univers tout entier, sur les choses célestes, terrestres et souterraines... »⁽¹⁾. Le parallélisme entre ce sermon et le thème iconographique de la mosaïque que Léon fit exécuter à Sainte-Sophie est, en effet, frappant. La logique interne du sujet devient encore plus nette si on le considère à la lumière de la tradition des pères grecs sur la Sagesse : dans les textes que nous avons cités, l'Incarnation est une manifestation dynamique de la Sagesse divine, dont la Vierge et l'Église sont à la fois les instruments et les réceptacles. Il n'est donc pas étonnant que l'on ait placé à l'entrée du temple de la Sagesse une image du Christ, muni d'attributs impériaux et accompagné de la Vierge, protectrice de Constantinople et elle-même « maison de la Sagesse ».

On trouve un autre exemple, à peu près contemporain, de cette iconographie du Christ-Sagesse dans une illustration de sermons de saint Jean Chrysostome (*Atheniensis* 211, fol. 34 v^o), signalée il y a vingt-cinq ans par A. Grabar⁽²⁾. La miniature (fig. 2) se rapporte au début d'une homélie, aujourd'hui considérée comme apocryphe, de Chrysostome, sur le fils prodigue, où l'auteur commence par parler de la parabole des dix drachmes : « La Sagesse, ayant pris une lampe et l'ayant placée sur le porte-lampe de la croix, illumine de piété l'univers entier... Comment faut-il entendre, mes chers, la femme qui possède dix drachmes (*Luc* xv, 8) ? C'est la Sagesse de Dieu qui possède les dix drachmes... Ces dix drachmes sont les neuf ordres angéliques et « Adam le protoplaste », sauvé par la Sagesse. « Elle est venue du ciel, elle a pris

⁽¹⁾ A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, p. 234-236; cf. *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 100-106.

⁽²⁾ Un manuscrit des homélies de saint Jean Chrysostome à la bibliothèque d'Athènes, dans le *Seminarium Kondakovianum* V, 1932, p. 261-262, 272-277, pl. XVIII; description et commentaires repris dans *L'iconoclisme byzantin*, p. 247.



FIG. 2. — La Sainte Sagesse dans la parabole des dix drachmes. Miniature dans *Athen.* 211, fol. 34 v^o, x^e siècle.



FIG. 3. — Le Christ adolescent au Temple (Détail). Derrière les figures, sept colonnes. Fresque à Sopotani, Serbie. 1265 env.

la lampe en terre cuite qu'est le corps, elle l'a joint au feu de la Divinité, elle l'a mis sur le porte-lampe de la croix... »⁽¹⁾. Ce texte est intéressant dans la mesure où il constitue un nouvel exemple de l'identification de la Sagesse avec le Verbe, sans exclure la possibilité de personifier la Sophia sous les traits d'une femme : dans ce cas, il s'agit de la femme possédant les dix drachmes. Nous verrons plus bas des exemples de telles personifications dans l'iconographie. Le peintre qui illustre ce texte dans le manuscrit d'Athènes n'y a cependant pas recouru. Il dessine une personification de la Terre qui tient la figure nimbee d'Adam; le protoplaste tient à son tour, de sa main gauche, une lampe où, sur une croix, apparaît le buste du Christ-Emmanuel : Adam désigne avec admiration la Sagesse incarnée, revêtue de la nature humaine; de l'autre côté du titre, les neuf milices angéliques — les neuf drachmes que la Sagesse n'a jamais perdues — se réjouissent du retour de la dixième; entre les deux compositions, le peintre a représenté un évangéliste.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, les peintres, en décorant les églises multiplient les thèmes iconographiques et font preuve d'un goût particulier pour les sujets de l'Ancien Testament. Les représentations de la Sagesse deviennent fréquentes. A Sopoćani, par exemple (fig. 3), on voit Jésus siéger avec les docteurs du temple : ce temple — « la maison de mon Père » (Luc II, 49) — possède sept colonnes, conformément au texte des *Proverbes*⁽²⁾. Il est clair que le peintre a voulu représenter un Christ-Sagesse. Une autre fresque, récemment publiée et datant du milieu du XIV^e siècle, est encore plus nette. Elle se trouve au narthex de l'église de Markov monastir » près de Skopje, en Macédoine, et comporte une figure centrale du Christ trônant avec une inscription en grec (*ὁ ἐνοπλότατος τοῦ Θεοῦ λόγος σοφία*); le Christ est entouré d'une auréole de sept chérubins, représentant les sept dons de l'Esprit, dont « l'Esprit de Sagesse » (Ic. XI, 2) — la Sagesse-Énergie. A côté, Salomon tient un rouleau où se trouve inscrit en slave un verset des *Proverbes* (« La Sagesse s'est bâti une maison »). Des anges figurent les « serviteurs » de la Sagesse et, au premier plan, on distingue une table sur laquelle est servi un repas de pain et de vin⁽³⁾. Enfin, à Prizren, au début du XIV^e siècle, un fragment de fresque, dans l'église de la Vierge « Leviška », montre une Sagesse-Angel qui tend deux rouleaux (fig. 4). Nous avons donc là une véritable illustration de *Prov.* IX qui nous conduit directement aux représentations parallèles du Christ-Angel.

II. — Le Christ-Angel

Plusieurs textes de l'Ancien Testament parlent du Messie en le désignant comme le Messager (en grec « ange ») de Dieu. Chez Isaïe, dans la version des Septante, il est ainsi désigné comme l'« Ange du Grand Conseil » (*μεγάλης βουλῆς ἄγγελος*). Dans *Malachie* III, 1, il devient l'« Ange de l'Alliance » (*ἄγγελος τῆς διαθήκης*). Comme l'ont montré des études récentes, l'idée judaïque du Messie-Angel fut reprise dans la théologie judéo-chrétienne du premier siècle et ne fut aucunement abandonnée par les Pères⁽⁴⁾. Elle est présente chez saint Justin (II^e siècle)⁽⁵⁾ et, au IV^e siècle,

⁽¹⁾ PG LXI, p. 781.

⁽²⁾ N. L. OKUNEV, *Les fresques de l'église de Sopoćani (en russe)*, in *Byzantinoslavica* I, 1929, pl. 5.

⁽³⁾ C. RADOVIČIĆ, *Les fresques de Markov monastir et la vie de saint Basile le Nouveau (en serbe)*, dans le *Zbornik radova Srpsk. Akad. N. XLIX*, Institut byzantin, livre 4, 1957, p. 215-225.

⁽⁴⁾ Voir G. KARSTENMAN, *Studien zur frühchristlichen Trinitätslehre*, Tübingen 1956, et J. DANIELOU, *Trinité et angéologie dans la théologie judéo-chrétienne*, in *Recherches de sciences religieuses* XLV, 1957, p. 5-41.

⁽⁵⁾ J. LEBRETON, *Histoire du dogme de la Trinité des origines au concile de Nicée II*, p. 468-469.



FIG. 5. — Porte en bronze d'Alexandrovo.
XIV^e siècle. Russie.



FIG. 6. — La Charité entourée de la Foi et de l'Espérance.
Sermons de Grég. Naz. Sinait. gr. 418, fol. 283.



FIG. 4. — La Sainte Sagesse tend deux rouleaux.
Fresque dans l'église de la Vierge Leviška, Prizren, Serbie. Début du XIV^e siècle.

Phot. Mon. Hist. Belgrade.

les auteurs orthodoxes se sont attachés à montrer que le terme « ange » appliqué au Christ ne constitue aucunement une négation de sa Divinité, mais désigne sa mission dans le monde : c'est dans la mesure où il s'incarne que le Logos est « messager » de Dieu⁽¹⁾. Le pseudo-Denys l'Aréopagite reprend cette idée pour l'exprimer en des termes néoplatoniciens qui lui sont particuliers : « Jésus..., en prenant rang parmi les révélateurs, a reçu le titre d'Ange du Grand Conseil »⁽²⁾.

On peut noter également que les Bogomils interprétaient *Is. ix, 6* et surtout *Dan. xii, 1*, en identifiant le Christ avec l'archange Michel⁽³⁾. A Dečani, une fresque du cycle de la Genèse, représentant le meurtre d'Abel, est certainement inspirée par une légende des Bogomils⁽⁴⁾. Des emprunts de ce genre ont donc pu se produire, malgré l'opposition de l'Église officielle. Il est vrai qu'en ce qui concerne les fresques de la Sagesse, la grande tradition byzantine donne suffisamment d'éléments pour expliquer leur iconographie et il ne semble pas raisonnable d'insister sur une possible influence des Bogomils.

Dans un article récent, le Père A. M. Ammann a réuni un certain nombre de documents iconographiques illustrant le thème du Christ-Ange⁽⁵⁾. L'exemple le plus intéressant pour nous est l'image du Christ « Ange du Grand Conseil » à Studenica, datant du début du XIII^e siècle⁽⁶⁾. L'inscription slavonne (« IC XC — Ange du Grand Conseil du Père ») ne laisse aucun doute sur l'identification de l'Ange avec le Christ. La même composition iconographique sera répandue en Russie au XVI^e siècle et y suscitera des controverses.

Une autre scène célèbre et souvent répétée doit, elle aussi, être rangée dans la catégorie des représentations du Christ sous l'aspect d'un ange : l'image de la philoxénie d'Abraham. Il ne fait pas de doute que les peintres ont souvent voulu figurer le Christ sous les traits de l'Ange de Jahveh « siégeant à la table du banquet qu'Abraham lui offrit sous le chêne de Mambré. Des icônes postérieures, comme la « Trinité » de Roublev, ont accrédité l'interprétation exclusivement trinitaire de l'apparition de Dieu à Abraham. Or, la tradition chrétienne connaît deux interprétations nettement distinctes de cet événement. Chez les Pères orientaux, l'interprétation christologique est la plus courante : c'est le Logos divin, accompagné de deux anges, qui est apparu à Abraham⁽⁷⁾. Voyons quelques exemples iconographiques du XIII^e et XIV^e siècle et réfléchissant cette ancienne tradition, représentée au V^e siècle déjà par la mosaïque de la philoxénie dans la nef de Sainte-Marie-Majeure à Rome :

1^o La philoxénie d'Abraham à Sainte-Sophie d'Ohrid (XI^e siècle) : l'ange central est nettement distingué des deux autres et porte seul le nimbe crucifère⁽⁸⁾;

(1) Sur le Christ-Ange chez les Pères voir l'étude très complète de Joseph BARRELL, *Christos-Angelos*, Bonn 1941.

(2) *Εἰς ἐκπαιδευτικὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἀγγέλων καὶ τοῦ βασιλέως Ἀποστόλου*, *De cael. hier.* IV, 4, PG III, 181 D.

(3) Euthyme ZACARIAS, *Paraphr. dogm.*, in PG CXXX, 1301 C.

(4) PETKOVITCH, *Dečani*, pl. CCLV, 2; cp. J. IVANOV, *Liens et légendes bogomils* (en bulgare), Sofia 1925, p. 298.

(5) *Slavische Christus-Engel Darstellungen*, in *Or. Christ. Periodica*, vol. VI, n° 3-4, Rome 1940, p. 467-494.

(6) V. PETKOVITCH, *Le monastère de Studenica* (en serbe), Belgrade 1924, fig. 70; AMMANN, *op. cit.*, fig. 2.

(7) Selon saint Justin, deux anges seulement « étaient vraiment des anges » (ἄγγελοι γὰρ ὄντες ἄγγελοι), le troisième était Dieu, mais lui seul (*Dial. cum Tryph.* 57, 2, PG VI, 605 BC). Origène est tout aussi net : «... chez Abraham, avec les deux anges, arrive le Seigneur...», «... il en rencontre trois, mais il n'en adore qu'un...» (*Hom. sur la Genèse*, éd. Baehrens, Leipzig 1920, p. 51; trad. Doutreleau, *Sources chr.*, 7, Paris 1943, p. 126, 128). Cette interprétation est contrainte au V^e siècle, puisqu'on la retrouve sous la plume de Constantin dans la lettre qu'il adresse aux évêques de Palestine, leur enjoignant d'édifier une basilique à Mambré (Russie, *De vita Const.* III, 52; PG XX, 1116 B).

(8) G. MILLET, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, fasc. 1; album présenté par A. FROLOW, Paris, 1954, pl. 2, 4, 3, 2.

2^o Sur une porte en bronze de 1336, autrefois à Alexandrovo près de Novgorod (aujourd'hui à Moscou), la même particularité distingue l'ange du milieu : le nimbe crucifère n'est accordé qu'à lui seul⁽⁹⁾ (fig. 5).

3^o Le fameux Théophane le Grec, maître de Roublev, dans une fresque se trouvant à l'église de la Transfiguration à Novgorod (1378), sans attribuer un nimbe crucifère à l'ange du milieu, lui donne une position tellement centrale dans la composition, qu'on ne peut douter de sa dépendance à l'égard de la même tradition⁽¹⁰⁾, qui se retrouve encore souvent après Roublev, par exemple dans une icône du XV^e siècle, récemment reproduite par Lazarev⁽¹¹⁾.

Nous nous trouvons donc devant une tradition bien établie au XIV^e siècle : les théophanies de l'Ancien Testament sont interprétées comme des apparitions du Logos sous l'aspect d'un ange. Il est donc tout naturel que l'on ait adopté la même iconographie pour illustrer les livres sapientiaux, dont le personnage principal, la Sophia, était considéré, elle aussi, comme une figure du Christ.

III. — L'Ange-Sagesse

La tradition iconographique de l'Ange-Sagesse est assez pauvre avant le XIII^e siècle.

Pour mémoire citons tout d'abord les nombreuses personifications de la Sagesse que les artistes du Moyen Âge ont empruntées à l'Antiquité et dont nous avons un bon exemple dans le psautier du *Paris. gr. 139* : une image frontale de David y est encadrée de deux figures féminines symbolisant la Sagesse et la Prophétie. De telles personifications qui ont eu un grand développement en Occident⁽¹²⁾ n'ont pu, cependant, avoir qu'un rôle secondaire dans l'inspiration des artistes du temps des Paléologues.

Plus intéressante pour nous est la représentation, attribuée au VI^e siècle, qui se trouve dans la catacombe de Karmouz, près d'Alexandrie : une figure, ailée et nimée, y est désignée par une inscription Σοφία IC XC⁽¹³⁾. Il peut s'agir d'un vestige d'une iconographie analogue à celle du XIII^e siècle.

Kondakov a cru par ailleurs déceler une image de ce genre dans un manuscrit de saint Jean Climaque (fig. 6), datant du XII^e siècle et se trouvant au monastère de Sainte-Catherine au Sinaï⁽¹⁴⁾. On y voit en effet un ange, siégeant frontalement et entouré d'une gloire ovale; il est encadré de deux autres anges et surmonté d'un buste du Christ abaissant les mains, comme pour désigner sa propre manifestation. Kondakov, par analogie avec les icônes russes du même type, a identifié l'ange central comme étant la Sagesse. En réalité, les inscriptions indiquent qu'il s'agit des trois vertus cardinales : l'ange central représente la Charité (*ἀγάπη*) et il est encadré par la Foi et l'Espérance. Il n'en reste pas moins que cette miniature présente pour nous un intérêt particulier, justement parce qu'il ne s'agit pas de la Sagesse. Elle nous prouve que des manifestations de la grâce divine étaient représentées sous l'aspect d'anges, avec le buste du Christ pour montrer

(9) V. LAZAREV, *L'art de Novgorod*, Moscou 1947, pl. 43 a.

(10) V. LAZAREV, dans le *Pisanzitskijsi vremennik* VII, 1955.

(11) *L'art de Novgorod*, pl. 94.

(12) Voir M.-Th. d'ALVÉRY, *La Sagesse et ses sept filles*, in *Mélanges F. Grat*, I, Paris 1946, p. 245-278.

(13) *Dict. d'arch. chr. et de lit.* I (1929), col. 1185.

(14) *Voyage au Sinaï* (en russe), Odessa, 1882, p. 154.

que c'est par le Verbe incarné que ces manifestations atteignaient les hommes⁽¹⁾. Il s'agit d'une iconographie conventionnelle des dons de l'Esprit qui se retrouve dans les représentations de l'Ange-Sagesse et surtout dans celles des « sept esprits » qui correspondent aux sept colonnes du temple, comme nous l'avons vu à Markov monastir près de Skopje et comme nous le verrons encore dans les icones russes.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, les peintres prirent un goût particulier pour les représentations de concepts bibliques que la tradition chrétienne considérait comme des symboles ou des « types » des réalités néotestamentaires. Les symboles de la Vierge-Mère sont particulièrement fréquents (buisson ardent, verge d'Aaron, tabernacle, etc.), et, parfois, des illustrations tirées de l'Ancienne Loi figurent le Christ lui-même. C'est dans ce contexte d'une iconographie symbolique qu'une place importante est réservée à l'Ange-Sagesse, figure plus mystérieuse et plus spécifiquement symbolique qu'une image du Christ historique. Notons au passage que tout ce symbolisme était en principe contraire à la règle établie par le concile in Trullo (canon 82) qui avait interdit de représenter le Christ sous l'aspect d'un agneau, parce qu'après l'Incarnation les chrétiens n'avaient plus besoin de symboles et d'ombres, la Réalité elle-même leur étant apparue. L'argument est manifestement valable dans le cas d'une représentation comme l'Ange-Sagesse... Sous les Paléologues, dans le cadre de la Renaissance humaniste, on retrouva cependant le goût du symbole pour représenter les réalités religieuses : on peut, en effet, montrer par les textes que les humanistes byzantins de l'époque, en insistant sur l'incognoscibilité et l'impénétrabilité de Dieu d'une part, et d'autre part sur les possibilités propres et autonomes de l'intellect humain pour connaître tout ce qui n'est pas Dieu, ne voyaient pas d'autre pont entre l'humain et le divin que le symbole⁽²⁾. Que les peintres aient eu ou non conscience d'appliquer à leur art les principes d'une philosophie nominaliste, ils répondirent largement au goût de l'époque.

L'iconographie de l'Ange-Sagesse fait partie d'une illustration symbolique de *Prov.* ix. On trouve un premier exemple à Saint-Clément d'Ohrid (1295). Une fresque (fig. 7) y représente la Sagesse siégeant sur un trône et désignant de la main une table; sur cette dernière sont posés un livre ouvert sur le texte de *Prov.* ix, 5 (*Ἐλθετε, φάγετε τὸν ἄμυν ἄρτον, καὶ πίετε*), deux vases et un récipient contenant des pains. De l'autre côté de la table, trois personnages féminins (bien que le texte des Septante parle de *δαῖται*, au masculin) exécutent les ordres de la Sagesse : l'une se prépare à distribuer les pains posés sur la table, l'autre tient un vase contenant du vin, la troisième enfin semble tenir un pain. À l'arrière-plan, on voit un temple à sept colonnes, qui porte, sur le fronton, un minuscule buste de la Vierge, destiné à en expliquer la signification : la Vierge est le véritable temple que le Fils de Dieu est venu habiter.

Notons que la Sagesse porte un nimbe crucifère. Il s'agit donc du Christ, d'autant plus que le texte des *Proverbes* est interprété dans le sens eucharistique⁽³⁾.

Une telle interprétation peut être moins nettement affirmée pour la fresque représentant la Sagesse à Gračanica (1321)⁽⁴⁾ (fig. 8). L'Ange siège ici frontalement; derrière lui, une architecture toute décorative représente le temple à sept colonnes; deux joueuses de cymbales encadrent la figure centrale. Au-dessus du temple, on peut lire une inscription slavonne : « La Sagesse s'est

⁽¹⁾ Voir A. GRABAR, *Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge*, (Compte rendu de Carlo CECHELLE, *Mater Christi*, Rome 1946-1954, dans *Cahiers archéologiques* VIII [1956], p. 255 et fig. 2.)

⁽²⁾ « Nous avons un dogme ecclésiastique universellement reconnu, écrit Nicéphore Grégoras : personne ne peut jamais voir Dieu, sinon par l'intermédiaire de symboles et de types corporels » (*Hist.* XXXIII, 2; PG CXLIX, 557 AB). Palamas et ses disciples réagirent contre cette idée et insistèrent sur la réalité de la connaissance de Dieu, accessible en Christ.

⁽³⁾ V. R. PETKOVITCH, *La peinture serbe au Moyen Âge I*, Beograd 1930, pl. 24 a.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pl. 53 a.



FIG. 7. — Le repas de la Sainte Sagesse.
Fresque à Saint-Clément d'Ohrid, Macédoine. Fin XIII^e siècle.

bâti un temple ». Il est évident que l'artiste a voulu illustrer le premier verset de *Prov.* ix sans insister sur les associations eucharistiques des versets suivants. Le nimbe de l'ange ne porte pas ici de croix. La Sagesse de Gračanica annonce ainsi des compositions postérieures russes.

À Dečani (1348), nous trouvons tout un cycle consacré à la Sagesse : quatre images décorent une voûte de la travée occidentale de l'église. En voici la description sommaire⁽¹⁾ :

1^o L'Ange-Sagesse siège sur un trône devant une table de marbre où, comme à Ohrid, on

⁽¹⁾ V. R. PETKOVITCH, *Dečani II*, in *Zbornik*, Beograd 1941, pl. CCLXVI.

voit une coupe et du pain. Derrière l'ange, on distingue une architecture à sept colonnes et, au-dessus, une inscription slavonne : « La Sagesse s'est bâti un temple et a édifié sept colonnes » (*Prov.* IX, 1).

2^o Plus à droite, la composition suivante représente deux serveurs, qui sont ici des anges, ce qui est plus conforme au texte grec des *Proverbes*; ils portent l'un du pain, l'autre une coupe; à droite et à gauche, deux édifices décoratifs les encadrent. Au-dessus, on lit, en slavon, le texte de *Prov.* IX, 3-4, mais dans une forme d'autant plus curieuse que l'image elle-même est conforme au texte grec : « Et elle envoya ses vierges, en invitant à boire sa coupe et disant : que celui qui est fou se tourne vers moi ». Nous avons donc là le texte qui a inspiré le peintre à Ohrid et à Gračanica pour représenter les « serveurs » de la Sagesse sous l'aspect de figures féminines.

3^o Plus loin, du côté opposé à la représentation centrale de l'Ange-Sagesse⁽¹⁾, on distingue, au centre, une table surmontée d'un baldaquin; à gauche, un ange tend les mains vers trois personnages qui se tiennent à droite de la table. On lit au-dessus de cette scène : « Venez, mangez mon pain » (*Prov.* IX, 5). À l'arrière-plan, s'élève une architecture décorative.

4^o Enfin une dernière scène (fig. 9) montre un ange offrant une coupe à cinq personnages qui rappellent exactement les apôtres d'une Eucharistie. L'inscription porte : « Buvez mon vin que j'ai mélangé pour vous » (*Prov.* IX, 5). Comme précédemment, on voit à l'arrière-plan une architecture.

Ainsi, à Dečani, bien que l'Ange-Sagesse ne portât pas de nimbe crucifère, l'artiste a certainement voulu voir dans le banquet de la Sagesse une figure de l'Eucharistie instituée par le Verbe incarné⁽²⁾.

Les fresques de Serbie que nous venons de décrire entrent indiscutablement dans le cadre de l'art byzantin de cette époque. Une réserve doit cependant être faite, inspirée par le détail iconographique que nous avons noté au passage : à Ohrid et à Gračanica, l'artiste, même s'il était grec (à Ohrid, l'inscription est grecque), n'illustrait pas le texte grec des Septante, mais une version slave faite sur la Vulgate latine. Cette dernière, conformément d'ailleurs au texte hébreu masorétique, parle en effet de « servantes » (« ancillas suas », *Prov.* IX, 3). À Dečani, cette version est reproduite, bien que l'artiste s'en écarte pour se conformer au texte byzantin traditionnel. Doit-on affirmer pour cela une influence occidentale sur ces fresques? Il ne le semble pas. Un apport particulier du milieu local, où le texte de la Vulgate était d'usage courant, est cependant probable en ce qui concerne l'iconographie. L'étendue de cet apport ne pourrait être déterminée qu'en fonction de prototypes purement grecs. Ces derniers, malheureusement, font défaut. L'intérêt que la littérature byzantine accorde au XIV^e siècle au thème de la Sagesse, et plus particulièrement au texte de *Prov.* IX, nous fait penser que de tels prototypes ont dû exister, d'autant plus que des illustrations de *Prov.* IX apparaissent dans plusieurs pays qui subissaient alors l'influence de Constantinople et doivent avoir une origine commune.

Elles se retrouvent depuis le couvent de Chilandar, au Mont Athos⁽³⁾, jusqu'à Zarzma, en Géorgie⁽⁴⁾. En Russie, elles existaient à Volotovo, près de Novgorod, peintes par des artistes

⁽¹⁾ Cette troisième image est difficilement visible sur la planche de Petkovitch; il faut donc avoir recours à la description de l'auteur (*ibid.*, p. 50).

⁽²⁾ Le Père A. M. AMMANN a mentionné ces fresques et en a souligné le caractère christologique (*Darstellung und Deutung der Sophia im Vorpatriarchalen Russland, in Orient. Chr. Per.*, IV et 1-2, Rome 1938, p. 120-156).

⁽³⁾ G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 79 (image peinte vers 1300, mais complètement refaite en 1804).

⁽⁴⁾ V. LAZAREV, *Histoire de la peinture byzantine*, p. 386.



FIG. 8. — Le temple de la Sainte Sagesse.
Fresque à Gračanica, Serbie. 1321.



FIG. 9. — Communion des apôtres par la Sainte Sagesse.
Fresque à Dečani, Serbie. XIV^e siècle.

byzantins¹¹. Deux icônes novgorodiennes du x^v^e siècle illustrent, d'autre part, les développements symboliques qui enrichissent le thème de la Sagesse en Russie du Nord. L'une d'entre elles est connue depuis longtemps¹². Il s'agit d'une icône gravée sur bois, de fabrication locale; à la composition eucharistique traditionnelle avec l'Ange-Sagesse au centre, viennent s'ajouter, comme à Markov monastir, le personnage de Salomon, auteur des *Proverbes*, sept médaillons avec des figures d'anges représentant les sept dons du Saint-Esprit (cf. l'*Agape* du Simat) et enfin, dans un autre médaillon, la Vierge et l'Enfant. Cette Vierge-Mère en médaillon est une sorte d'interprétation imagée de l'ensemble : la Sagesse faisant bâtir un temple est une figure de l'Incarnation du Verbe.

Nous retrouvons les mêmes éléments dans l'autre exemple novgorodien du x^v^e siècle, qui appartient aujourd'hui à la Galerie Trétiakov de Moscou¹³ : c'est une icône peinte qui aurait pu servir de modèle à l'image gravée et qui, en tout cas, remonte au même prototype (fig. 10 et 11). Le peintre lui-même nous a indiqué les textes qui ont inspiré sa composition en les inscrivant sur les phylactères des personnages représentés. Il montre Salomon proclamant, du haut d'une chaire, les versets des *Proverbes* inscrits sur un rouleau qu'il tient dans sa main (« La Sagesse s'est bâti une maison et a édifié sept colonnes »). Tandis que, du côté droit, on voit un moine en coiffure blanche, décorée de croix — signe distinctif des moines syriens dans l'iconographie byzantine et russe — qui lui aussi tient un rouleau. On peut y lire, en version slavonne, les premiers mots du canon du Jeudi saint sur la Sagesse (voir *supra*, p. 261). « La Sagesse de Dieu, cause de toutes choses et créatrice de vie, a bâti sa maison en la tirant d'une Mère très pure. » Le moine tenant le rouleau n'est donc pas saint Jean Damascène comme l'écrivait M. Mneva et H. Kjellin, mais Cosmas de Maïouma, son contemporain, auteur du canon. L'iconographie de cette pièce, dont nous avons ainsi une clef certaine, est particulièrement intéressante pour nous dans la mesure où elle établit clairement un lien entre les représentations byzantines de la Sagesse et les icônes russes, notamment la « Sagesse » dite de Novgorod. Notons tout d'abord qu'il s'agit ici, de toute évidence, d'une figure symbolique de l'Incarnation du Verbe et de ses conséquences. On voit, en effet, auprès de Cosmas, et illustrant directement le texte écrit sur son rouleau, une Vierge en médaillon tenant l'Enfant et entourée de chérubins, tandis qu'à gauche, dans un médaillon plus grand, siège la Sagesse, entourée d'une auréole que forment les neuf ordres angéliques. Le personnage de la Sagesse ne porte pas d'ailes et se rapproche donc des personnalités féminines répandues en Occident. De sa main droite, elle tient un long sceptre et, de sa main gauche, une coupe, conformément à la suite du canon eucharistique de Cosmas. Comme à Dečani, ses serviteurs égorgent une victime, versent le vin dans des coupes et les distribuent à un groupe d'hommes. Cosmas désigne cette scène du doigt, pour bien montrer qu'en paraphrasant le texte des *Proverbes* illustré ici, il a voulu l'interpréter dans un sens chris-

¹¹ L'église de Volotovo a été détruite lors de la dernière guerre. Nous n'avons eu à notre disposition qu'une ancienne photographie, appartenant à M. André Grabar, tout juste assez nette pour discerner les principaux éléments de la composition (Sagesse-Ange siègeant devant une table, anges-serviteurs).

¹² *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris 1947-1949, p. 127, pl. XXV, et A. Uvarov, *Recueil de travaux mineurs* (en russe), I, Moscou 1910, p. 141-151.

¹³ N. MNEVA, *Histoire de l'art russe* (en russe), III, Moscou 1955, p. 598-599 (attribution de l'icône au x^v^e siècle); H. KJELLIN, *Ryska Ikoner*, Stockholm 1956, p. 261-262, fig. 147-148 (attribution au x^v^e siècle); l'icône avait été décrite autrefois par G. D. FILIMONOV dans le *Vestnik drevne-russkago iskusstva pri Mosk. Muzei*, 1874, n° 4-5, p. 36. Nous remercions M. Kjellin des photographies originales de cette icône que nous reproduisons ci-contre, avec son autorisation. M. Grabar nous prie de joindre à cette note l'expression de ses remerciements à M. Michel Alpatov, qui, sur sa demande, a lu l'inscription que tient un moine, inscription qui nous a permis une interprétation définitive de cette icône.

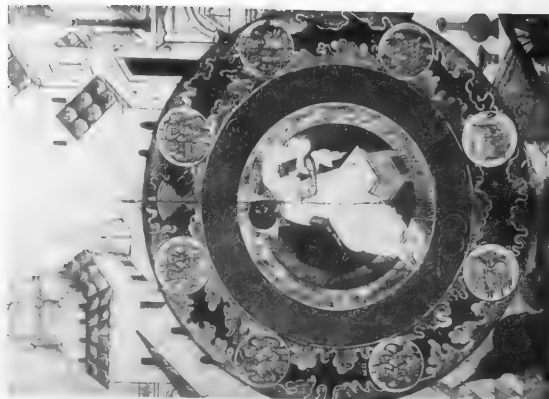


FIG. 11. — La Sagesse Divine. Détail de la fig. 10.

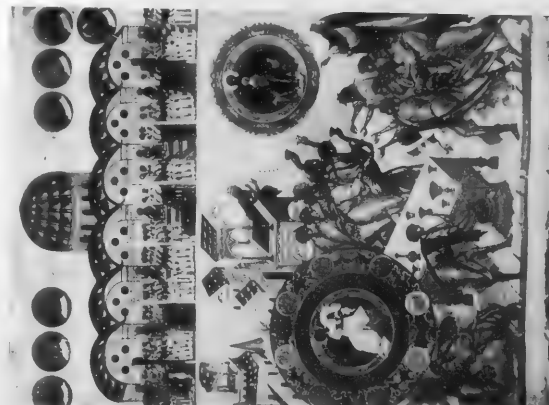


FIG. 10. — La Sagesse Divine. Icône russe du x^v^e siècle. Moscou, Galerie Trétiakov.

tologique : la Sagesse dont parlait Salomon est bien identique au Verbe né de la Vierge ; la maison que la Sagesse s'est bâtie est donc bien le corps humain, que le Fils de Dieu a emprunté à Marie, et le vin que la Sophia des *Proverbes* a « mélangé » est bien le Sang eucharistique du Christ.

Dans un registre supérieur, le peintre a développé le symbolisme des sept colonnes. Il l'a appliqué à l'Église — corps du Christ — représentée sous la forme d'un temple à sept piliers, surmonté de sept médaillons avec des figures d'anges : les sept dons de l'Esprit reposent sur l'Église grâce à l'Incarnation du Verbe. De plus, on trouve ici un motif que les Byzantins ne



FIG. 12. — La Sagesse Divine.
Icône russe du XVII^e siècle. Oslo, coll. privée.

semblent pas avoir appliqué à l'iconographie de la Sagesse : sur les piliers du temple sont alignées les représentations des sept conciles œcuméniques. L'iconographie a ainsi voulu voir dans les sept colonnes du temple de la Sagesse un symbole des sept conciles œcuméniques et a donné au texte biblique plusieurs sens différents qui tous se rejoignent dans une interprétation christologique fondée sur le canon de Cosmas.

À côté de ces représentations de la Sagesse, encore très proches de leurs modèles byzantins ou serbes, on voit apparaître, dans la région de Novgorod, une image de la Sophia qui n'est plus une illustration directe du texte des *Proverbes*, mais une icône symbolique de la personne du Logos, sous les traits de la Sagesse incarnée, assez semblable à la figure de l'Agapè, telle que nous l'avons trouvée dans la miniature du Sinaï (fig. 12). On y distingue la Sagesse-Angé siégeant frontalement sur un trône, couronnée, revêtue d'habits impériaux, tenant un sceptre et un rouleau.

Cette figure centrale est encadrée de la Vierge, tenant l'Enfant, et de saint Jean-Baptiste ; il s'agit donc d'une forme de « Deisis ». Au-dessus, dans un « segment de ciel », un buste du Christ, abaissant les mains vers son symbole ou sa manifestation — l'Ange-Sagesse. Plus haut, une étymasie et des anges. Quels que soient les traits particuliers de cette composition, il est manifeste qu'elle appartient à la même tradition que l'icône de la galerie Trétiakov et représente l'Incarnation du Verbe ; ici, le Fils de Dieu est figuré trois fois : au ciel, dans son existence éternelle, enfant, dans les bras de la Vierge, et dans sa manifestation comme Sagesse divine, à la suite de l'Incarnation. L'iconographie de cette « Sagesse de Novgorod » rejoint donc celle que nous avons trouvée dans le *Paris syr.* 341 : la personne du Verbe est représentée dans ses manifestations diverses qui toutes se rejoignent dans la réalité de l'Incarnation.

En Russie encore, cette interprétation du texte vétérotestamentaire de la Sagesse en liaison avec l'Incarnation a trouvé une autre application. Dans les toutes dernières années du XV^e siècle, l'archevêque de Novgorod Gennade établit une « fête patronale » dans sa cathédrale de Sainte-Sophie ; il choisit la plus grande fête mariale, celle de la Dormition (15 août). Cette réforme a certainement été inspirée par l'idée générale et traditionnelle suivant laquelle la Vierge Marie et l'Église sont toutes deux des temples de la Sagesse ; nous avons vu en effet que *Prov.* IX, dans le rite byzantin, sert de lecture vétérotestamentaire aussi bien pour l'office de la dédicace que pour les fêtes mariales. Notre information sur la réforme de Gennade provient d'un auteur du XVI^e siècle, Zénobe d'Otna, qui la considère comme une innovation dangereuse parce qu'elle risque d'amener les fidèles à identifier la Sagesse avec la personne même de la Vierge : selon Zénobe, dans les églises dédiées à la Sagesse, à Constantinople, à Kiev, à Novgorod, on fêtait avec une égale solennité toutes les fêtes célébrant l'« économie du Verbe », sans favoriser particulièrement les fêtes mariales⁽¹⁾.

Cette attitude réservée de Zénobe s'explique par les interprétations nouvelles de la tradition sapientielle apparues en Russie au XVI^e siècle. L'étude de ces développements ultérieurs n'entre pas dans le cadre de notre sujet dans la mesure où ils s'écartent nettement de la tradition byzantine⁽²⁾.

Jean MEYENDORFF.

⁽¹⁾ Le texte de Zénobe, intitulé *Qu'est-ce que Sophie, Sagesse divine ?* semble directement inspiré par la *Question-réponse d'Anastase le Sinaïte* ; il a été publié par G. D. FILIMONOV, *Éclaircissements sur l'iconographie chrétienne russe, Sophie, Sagesse divine* (en russe), dans le *Vestnik obshchestva drevne-russkogo iskusstva pri Moskovskom Muzei* I, Moscou, 1876, 2^e partie, p. 1-5. En donnant la date exacte de l'institution, à Sainte-Sophie de Novgorod, d'une fête patronale « mariale », Zénobe permet d'écarter les hypothèses suivant lesquelles ces dédicaces remonteraient à la fondation même des églises russes dédiées à la Sagesse. (Cf. la critique de ces hypothèses chez A. GRABAR, dans *Cahiers archéologiques* VIII, p. 258-261.) En ce qui concerne Sainte-Sophie de Kiev, Zénobe nie formellement l'existence d'une fête patronale. Celle du 8 septembre (Nativité de la Vierge), qui existe aujourd'hui, y a donc été établie plus tard, au XVI^e ou au XVIII^e siècle.

⁽²⁾ Voir G. FLORENSKY, *La vénération de la Sophia* (en russe), in *Travaux du 1^{er} Congrès des Organisations académiques russes à l'étranger* II, Sofia 1938, p. 488 et suiv. La publication la plus récente qui concerne ces développements est celle de Th. SPASSKY qui a édité et commenté, dans la revue belge *Études* (t. XXX, 2, 1957, p. 164-188), la traduction française d'un office liturgique de la Sagesse, datant du XVI^e siècle.

L'ICONE BILATÉRALE DE POGANOVO

AU

MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE SOFIA

par

T. GERASIMOV

Le Musée archéologique national de Sofia possède une icône bilatérale qui est remarquable par la qualité de sa peinture et le sujet de l'une de ses images qui figure une Vision de Dieu aux prophètes Ézéchiël et Habacuc.

Voici plus de quarante ans, cette icône a été envoyée au Musée par l'administration du monastère de Poganovo. Son état de conservation est assez satisfaisant, si l'on exclut une longue fente verticale, au milieu de l'icône; large d'un centimètre environ, elle a fait disparaître une partie du visage du Christ de la Vision et, sur l'autre côté de l'icône, certaines lettres de la dédicace.

L'icône mesure 89 centimètres sur 60 centimètres. Son cadre a 5 centimètres de large. Elle se dressait sur un manche. Le bord inférieur de l'icône, sur ses deux côtés, garde des traces d'un enfoncement — aujourd'hui comblé — qui servait à fixer le manche. Une mince couche de plâtre supporte les peintures qui se servent de couleurs déliées dans du blanc d'œuf.

Les photographies me dispensent d'une description détaillée des deux images. Je n'y relèverai que certains détails qui pourraient passer inaperçus. L'image de la Vision (fig. 1) montre, sur un fond d'or, une auréole bleue de sept cercles de lumière, chacun d'une nuance différente. Le vêtement du Christ, qui est brun, est couvert d'un réseau de petits traits or. L'or réapparaît sur les lignes incurvées (roses) qui servent de siège et d'appui-pieds au Christ. Les lettres (M), M, A et IΩ, à côté des « zôdia » qui encadrent l'auréole, les désignent comme les symboles des quatre évangélistes. Le texte du rouleau du Christ est emprunté à Isaïe XXV, 9, mais le texte s'écarte de la version habituelle, surtout vers la fin où l'on évoque « la présente maison » :

ΙΔὲ ὁ ὅς ἦ/Μ' ἔΦ' ΕΛΠΙ/ΖΟΜ' Κ' ἨΓΑΛΙ/ΩΜΕΘΑ ἘΠΙ / Τῇ ἘΡΙΑ ἩΜ' ἈΥΤΟΔΩ/Ω(ΕΙ)
'Α/ΝΑΠΑΥ/Σ ΤΩ / Ο'ΙΚΩ ΤΟΝΤΩ.

(Ιδοὺ ὁ θεὸς ἡμῶν ἐφ' ᾧ ἐπελίζομεν καὶ ἠγαλλώμεθα ἐπὶ τῇ συντηρίᾳ ἡμῶν αὐτοδύσαντες ἀνάπαυσιν τῷ οἴκῳ τούτῳ).

A une époque relativement récente, les deux côtés de l'icône ont été repeints à l'huile. Ces retouches furent enlevées en 1952 par M^{lle} V. Nedkova, de l'atelier de restauration du Musée.

Nous reviendrons plus loin sur cette inscription, de même que sur celle qu'on lit sur le fond de l'auréole, des deux côtés du Christ :

ΙC ΧC O / EN / AA / TO / M8 / ΘΑΥ / MA (δ ἐν λατῆρου θαύμα).

Cette dernière légende définit la vision comme « Le miracle de Latome » (v. *infra*). Invisible sur la photographie, l'inscription de la qualité et du nom du prophète Ézéchiël, à gauche, se laisse déchiffrer sur l'original : ΠΡΩ ΘΥΓΗC ΙΕΖΕΚΗΑ. Au-dessus du personnage, à droite, on lit : (προ)Φ(ητις) ΑΒΒΑΚΟΥΜ. Dans le livre ouvert d'Habacuc sont inscrites les paroles :

† ΝΕ ΑΝΘΡΩΠ8 / ΚΑΤΑΦΑΓΕ / ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΙΑΔΑ / ΤΑΥΤ(Η)Ν
(ὡς ἀνθρώπου κατὰφαγε τὴν κεφαλίδα ταύτην).

Les deux prophètes portent des vêtements bleus qui deviennent bruns dans les ombres et blancs dans les parties saillantes. Le paysage comporte des rochers vert tendre ou ocre, et un lac aux eaux bleu verdâtre, le tout relevé par des « lumières » blanches et des « ombres » brunes.

La « Vision » représentée sur cette icône n'apparaît que très rarement dans l'art. Nous n'en connaissons que deux autres exemples : 1^o Une mosaïque d'abside dans l'église de Hosios David (autrefois monastère du Christ Latome) à Salonique; découverte en 1927, cette mosaïque est d'un style qui la fait dater du v^e siècle ⁽¹⁾; 2^o Une peinture murale du xii^e siècle, dans l'église-ossuaire du monastère de Bačkov, en Bulgarie ⁽²⁾.

La mosaïque de Salonique offre la même iconographie que l'icône. Si l'on exclut certains détails qui sont du domaine du style plutôt que de celui de l'iconographie (l'auréole n'est pas formée de sept zones de lumière; les montagnes et l'eau se présentent autrement, le geste du prophète à gauche est semblable mais distinct), il n'y a qu'un trait plus important qui sépare la mosaïque de notre icône.

Je pense au prophète assis à droite : la mosaïque lui donne les traits d'un vieillard barbu; sur l'icône c'est un bel adolescent. Les paroles inscrites sur le livre ne sont pas les mêmes. L'état de conservation de cette partie de la mosaïque ne permet plus de lire entièrement ce texte, mais certains mots y apparaissent nettement, et ces paroles suffisent pour prouver que le prophète sur l'icône lit un autre texte.

Sur la mosaïque, les prophètes de la Vision ne portent aucun nom, tandis que sur l'icône — on l'a vu — ces noms sont inscrits auprès des personnages. Il n'y a que l'icône, enfin, qui dit expressément — par une inscription — qu'il s'agit du « miracle de Latome ».

Cette inscription a elle seule suffi pour reconnaître dans l'icône une réplique de la mosaïque de Salonique, qui se trouve précisément dans l'ancien monastère du Christ Latome ⁽³⁾.

⁽¹⁾ A. ΧΥΓΟΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ καλὸν τῆς μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῇ ψηφιδωτόν*, dans *Ἀρχαῖοι Δελτίοι*, pour 1929, en 1931, p. 158 et suiv. Voir aussi : Ch. DIEHL, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1927, p. 215 et suiv. et dans *Byzantion* VII, 1932, p. 333 et suiv. V. GRUBER, *La mosaïque du Dieu Sauveur au monastère de « Latome » à Salonique*, dans *Échos d'Orient*, 1930, p. 157 et suiv. A. GRABAR, *Martyrium* II, 1946, p. 198 et suiv.

⁽²⁾ A. GRABAR, *Peintures murales de l'église-ossuaire du monastère Bačkov (en russe, résumé français), dans Inventaire de l'Institut archéologique bulgare* II, 1923-1924, p. 25 et suiv. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 80.

⁽³⁾ Je remercie le professeur I. Dušev de m'avoir fait connaître la bibliographie de ce monastère de Salonique.



Fig. 2. — Revers.



Fig. 1. — Vers.

On sait en outre, par un récit que reproduit un manuscrit de 1307⁽¹⁾, que le Christ de la mosaïque du monastère de Latome y avait apparu miraculeusement, à la place d'une image de la Vierge. La mosaïque évoque ce miracle local (sans le désigner par une inscription, précisément parce que c'était l'image issue du miracle), tandis que l'icône portative, elle, reproduit la mosaïque salonicienne, et le dit (voir *supra* la légende : « Jésus-Christ, celui du miracle de Latome »).

Il est possible que le même modèle — la mosaïque de Salonique — soit aussi à l'origine de la peinture murale de Bačkovo. Mais l'état de conservation de la fresque rend cette dépendance moins évidente que dans le cas de l'icône du Musée de Sofia. Cependant, à Bačkovo aussi (l'image y occupe le mur ouest du narthex), on voit un Christ assis dans une auréole flanquée des symboles des évangélistes; on retrouve le paysage de rochers, avec un prophète assis à droite (il tient un rouleau au lieu du livre) et une figure debout (très effacée) à gauche. Enfin, sur le rouleau déployé que tient le Christ de la Vision, on lit plusieurs mots qui permettent de reconnaître le même passage d'Isaïe qu'on voit inscrit, sur le même phylactère, à Salonique et sur l'icône de Poganovo (Isaïe xxv, 9).

Au revers de l'image de la Vision est peinte une autre image (fig. 2) qui représente, côte à côte, deux grandes figures : une Vierge Marie et l'apôtre saint Jean qu'une légende appelle « le Théologien ». Nous ne connaissons aucune autre icône qui montrerait ces mêmes personnages groupés de la même façon et représentés seuls, à l'exclusion de toute autre figure. Marie porte une tunique bleue et un manteau bleu verdâtre bordé de franges et de bandes d'ornements or sur l'épaule et sur le sommet de la tête. On lit auprès de la figure de la Mère de Dieu : ΜΡ ΘΥ Η ΚΑΤΑΘΥΓΗ (η καταφυγή); et auprès de saint Jean l'Évangéliste : Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ (ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ θεολόγος).

Saint Jean, conformément à une iconographie byzantine attestée, est représenté en vieillard barbu; il porte des vêtements bleu clair, avec des ombres mauves sur le manteau relevé par quelques traits or. Les deux têtes, les mains et les pieds de Jean sont modelés avec soin : ton de base rose, ombre ocre foncé, « lumières » blanches. C'est sur les visages de ces deux figures que, plus qu'ailleurs, on constate les traces de retouches.

Sur le fond or, entre les figures de Marie et de Jean, se laissent déchiffrer les restes d'une inscription de dédicace. On y lit en lettres de couleur cinabre : ...ΧΩ ΤΩ ΘΩ(τω)-ΤΗ ΒΑ(σιλ)Ι(σ)ΣΣΑ (fig. 3 et 4).

Les premières lettres de l'inscription sont entièrement détruites, sauf quelques traces de leurs extrémités. Après la fente apparaît l'extrémité supérieure de la barre droite d'une lettre et une partie d'une barre inclinée. Ce sont les traces du Ν de la préposition 'ΕΝ. On en reconnaît aussi le signe '. Suivent les lettres Χ et Ω avec le signe de l'abréviation au-dessus.

Dans la deuxième ligne, on distingue bien Τ et Ω. Le Θ qui suit est mal conservé. On trouve ensuite Ω et, au-dessus, le signe de l'abréviation. La fente qui est à côté a fait disparaître deux lettres. Cependant, on distingue les traces de la barre verticale d'un Ι et le sommet incurvé de la lettre C qui suit. Nous reconstituons : ΝΙCΤΗ. Les deux dernières lettres sur cette ligne se lisent bien : ΒΑ.

De la troisième ligne, on ne voit bien que les deux premières lettres C et Ι. Des deux lettres qui suivaient, on ne voit que l'extrémité inférieure de la première, un Α. Le reste se trouvait sur la fente qui a fait tomber le plâtre. Enfin, on distingue les traces des trois

(1) GRUMEL, *loc. cit.*, p. 160 et 165.

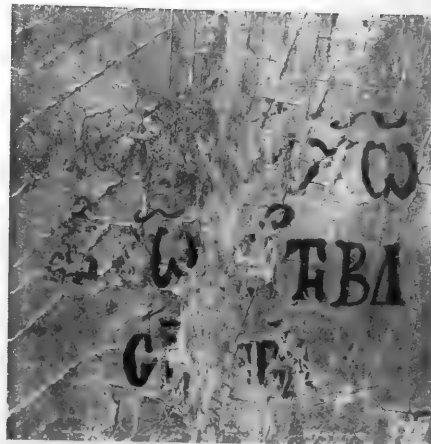


FIG. 3. — Icône du Musée de Sofia. Inscription (photographie).

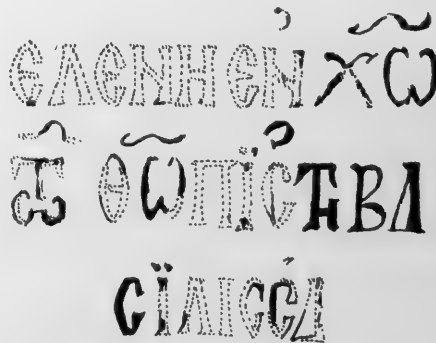


FIG. 4. — Icône du Musée de Sofia. Inscription (transcription).

dernières lettres de l'inscription : CCA. Le dernier mot se reconstitue donc facilement : BACIAICCA.

Nous reconstituons : ... ἐν χ(ριστ)ῷ τῇ θ(ε)ῶ πιστῇ βασιλίσσα (fig. 2). Il reste à retrouver le nom de l'impératrice par lequel commençait la dédicace. Mais ce nom n'est pas difficile à trouver.

En effet, cette icône a été sûrement confectionnée pour l'église de Poganovo. A preuve, la présence sur l'un de ses côtés de l'image de son patron, saint Jean le Théologien. Or, s'il en est ainsi, c'est le nom de sa fondatrice, Hélène, qui a figuré au début de la dédicace. On lit son nom, en langue slave, précédé du mot «dame» [Γ(Ο)Π(Ο)ΓΑ ΕΙΛΕΝΑ] sur une pierre circulaire encadrée dans la façade occidentale de l'église de Poganovo, à côté d'une autre qui porte le nom de son père Constantin : ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΗ⁽¹⁾.

Il s'agit de la fille de ce seigneur local qui, vers 1391, devint la femme de l'empereur byzantin Manuel II Paléologue et de ce fait, une βασιλίσσα⁽²⁾. Dans sa totalité l'inscription se lisait par conséquent : Ἐλὲν, ἡ Χριστῷ τῇ Θεῶ πιστῇ βασιλίσσα, formule qui s'apparente à celle des légendes monétaires de Manuel II (argent) : ΜΑΝΟΥΗΛ ΕΝ ΧΟ ΤΟ ΘΟ ΠΙΣΤΟC ΒΑCΙΑΕΥC⁽³⁾. Tandis que, sur la miniature qui figure au grand complet la famille de Manuel II et qui appartient au Musée de Louvre⁽⁴⁾, Hélène apparaît avec un titre plus compliqué : Ἐλὲν, ἡ Χριστῷ τῇ Θεῶ πιστῇ ἀγούσα καὶ ἀτοκρατορίσα Ρωμῶν ἡ παλαιολογίνα.

Sur l'icône, la Vierge est désignée comme ἡ ΚΑΤΑΦΥΓΗ, «refuge». C'est une épithète de Marie qu'on lui applique dans les prières, mais qui jusqu'ici n'a pas été relevée sur les images⁽⁵⁾. Cependant la présence de cette légende sur notre icône ne signifie pas qu'il y ait eu un type iconographique spécial correspondant de l'épithète de «refuge» (sous-entendu : «refuge de ceux qui prient, ou des fidèles, des malheureux, etc.»). En effet, la façon dont la Vierge est représentée sur notre icône rejoint d'autres images byzantines de Marie, par exemple, dans la scène du Crucifiement, à S. Maria Antica, à Rome⁽⁶⁾. Il s'agit plutôt d'une expression d'ex-voto, qui a dû être inscrite conformément à la volonté de la donatrice.

Notons également l'iconographie particulière de saint Jean. Au lieu des traits juvéniles qu'on prête généralement à cet apôtre⁽⁷⁾, on lui donne ici l'aspect d'un penseur antique. La barbe grise, l'expression du visage, la tête inclinée et le geste contribuent à cet effet.

L'iconographie et le style font de l'icône de Poganovo une œuvre de l'époque des Paléologues. On observera, à cet égard, l'effort du peintre pour créer un lien entre les figures de Marie et de Jean et pour les réunir en une composition unique. Une analyse des mouvements des deux figures montre comment on y est parvenu, et on retrouve la même recherche et les mêmes procédés, typiques pour l'art des Paléologues, sur l'autre côté de l'icône. L'unité de la composition et le lien entre les trois figures qu'on y voit y sont obtenus d'une façon semblable. Les personnages ont des proportions allongées, les vêtements qu'ils portent, soigneusement drapés, tendent à faire ressortir le volume et les formes plastiques du

⁽¹⁾ A. GRABAR, *Monastère de Poganovo* (en russe, résumé français), dans *Izvestia de l'Institut archéologique bulgare* IV, 1926-1927, p. 172. Kt. MATIEV, *Monastère de Poganovo* (en bulgare), Sofia, 1926, p. 23.

⁽²⁾ D. ANASTASIEVIĆ, *Une impératrice byzantine serbe* (en serbe), dans *Bratstvo*, 50/XXX, 1939, p. 32 et suiv.

⁽³⁾ W. WROTH, *Imperial Byzantine Coins* II, p. 636, 34; p. 637, 5-10.

⁽⁴⁾ Sp. LAMPROS, *Δελφικὰ βυζαντινὰ ἀποκρίματα*, Athènes, 1930, pl. 84.

⁽⁵⁾ N. P. KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu* (en russe) II, Petrograd, 1915, p. 51 et suiv.

⁽⁶⁾ O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 306, fig. 187 et 188.

⁽⁷⁾ O. WULFF et M. ALPATOV, *Denkmäler der Ikonenmalerei*. Helleras bei Dresden, 1925, p. 107, fig. 39.



Photo Ljshades.

FIG. 5. — Salonique. Église du Christ Latome. Mosaïque de l'abside, partie centrale.



FIG. 6. — Salonique. Église du Christ Latome. Mosaïque de l'abside, partie gauche.

Photo Lykides.



FIG. 7. — Salonique. Église du Christ Latome. Mosaïque de l'abside, partie droite.

Photo Lykides.

corps. Non moins caractéristique pour le xiv^e siècle est le style du paysage rocheux, en marches d'escalier. Les eaux du lac sont rendues schématiquement, tandis que les poissons ont une allure plus naturelle. On notera le mouvement de l'un d'eux, qui monte à la surface, et la larve d'un insecte (?) qu'on met dans sa bouche. La gamme est typique pour la peinture des Paléologues : la préférence y est donnée aux couleurs gris bleu, bleu vert, brun, ocre. Les qualités artistiques de l'icône de Poganovo démontrent une œuvre de maître qui a dû travailler dans un atelier de la Cour. Notre icône serait ainsi une œuvre de l'école de Constantinople, de la fin du xiv^e siècle, comme les cinq icônes de la Déesis qui, actuellement au monastère Vysocki en Russie, furent exécutées dans la capitale byzantine entre 1387 et 1398⁽¹⁾.

C'est à la même époque que, selon nous, l'icône de Poganovo a dû être envoyée dans ce monastère par l'impératrice Hélène. Cela a pu avoir lieu à la fin de 1395, après la mort, en octobre de cette année, de son père Constantin Dejan tué à Rovine. On sait que la pieuse impératrice et son mari, Manuel II, déposèrent au couvent de Saint-Jean-Prodrôme à Constantinople 500 perpères d'or destinées à l'achat d'un bien dont les revenus (50 perpères) devaient permettre une commémoration liturgique perpétuelle de Constantin⁽²⁾. C'est à la même occasion — croyons-nous — qu'Hélène a pu envoyer l'icône à Poganovo, que la mort prématurée de son père laissa sans peintures murales (elles n'y seront ajoutées qu'en 1500).

Sofia.

T. GERASIMOV.

⁽¹⁾ V. N. LAZAREV, *Nouveaux monuments de peinture byzantine du xiv^e siècle* (en russe), dans *Vizantijski Vremennik* IV, 1951, p. 122 et suiv.

⁽²⁾ ANASTASIEVICH, *loc. cit.*, p. 32. [Note de Réd. — Le couvent de Dionysiou, au Mont-Athos, possède une croix offerte par la même impératrice, ce dont témoigne une inscription qu'on y lit : V. Moštin, *Krst carice Jelene, kćeri kneza Dragana*, in *Umetnički Pregled*, Février 1938, p. 136-137.]

À PROPOS D'UNE ICÔNE BYZANTINE DU xiv^e SIÈCLE AU MUSÉE DE SOFIA

(Notes sur les sources et les procédés des peintres
sous les Paléologues)

par

ANDRÉ GRABAR

L'inscription découverte par M. Gerasimov sur une icône bilatérale du musée de Sofia (voir l'article qui précède, dans le présent volume) permet de la dater de la fin du xiv^e siècle, et c'est là un fait d'une certaine portée générale, étant donné la rareté des icônes datées et datables, et l'importance particulière de l'exemple conservé à Sofia (fig. 1 et 3).

Je connais la pièce depuis mon séjour à Sofia en 1920-1922, mais je l'avais crue postérieure et l'attribuais au xv^e , voire au $xvii^e$ siècle, à cause de la dureté du style (draperies et même visages)⁽¹⁾. C'est aux retouches postérieures signalées par M. Gerasimov qu'il faut probablement attribuer cet effet, qui nous faisait penser aux « manichéistes » grecs du xv^e - $xvii^e$ siècle.

La qualité de l'œuvre est certaine, mais à mon avis ce n'est pas une raison suffisante pour y reconnaître une peinture des ateliers impériaux de Constantinople, comme le voudrait M. Gerasimov. Certes, toute offrande d'une impératrice (l'inscription nomme Hélène, femme de Manuel II Paléologue) [fig. 3] fait penser très naturellement à un produit de la capitale de l'Empire. Mais ne sachant rien des conditions dans lesquelles la commande fut réalisée, on ne saurait retenir ces considérations *a priori*. D'autant plus que le sujet de l'une des peintures de l'icône bilatérale (et peut-être même les deux) la rattache à la ville de Salonique (voir *infra*). Les dernières décades du xiv^e siècle ont été particulièrement pénibles pour les habitants de cette ville, que se disputaient Grecs et Turcs. Mais l'expérience montre que les événements politiques les plus violents n'arrêtent ni les initiatives des mécènes ni le travail des artistes, et cela est particulièrement probable lorsqu'il s'agit de démarches de la piété. Une impératrice byzantine pouvait toujours trouver le moyen de charger un peintre de Salonique de fournir une icône à tel couvent (Poganovo), fondé par son père (le despote Constantin Dejanović), et qui était géographiquement plus près de Salonique que de Constantinople⁽²⁾.

Ce n'est évidemment pas une certitude; mais il est très vraisemblable que les répliques d'une image étaient confectionnées dans la cité qui en possédait l'original, et que, par conséquent, l'icône de Poganovo était sortie d'un atelier de Salonique. Dans un ouvrage récent,

⁽¹⁾ A. GRABAR, dans *Bulletin de l'Institut archéologique bulgare* II, 1923-1924 et 1924, p. 26. *Martyrium* II, Paris 1946, p. 193 et suiv.

⁽²⁾ Sur ces fondateurs et Poganovo, voir dans le présent volume des *Cahiers archéologiques*, l'article de T. GERASIMOV, p. 284-298.

M. A. Xyngopoulos a voulu montrer le rayonnement de la peinture de Salonique dans les pays grecs et slaves des Balkans ⁽¹⁾. Malheureusement, pour des raisons de méthode, sa démonstration ne convainc pas, et l'on ne peut que le regretter, étant donné l'intérêt du sujet. Car l'influence de l'art de Salonique, sous les Paléologues, a dû se manifester sûrement dans bien des cas. Mais pour en étudier le sort hors de Salonique, il faudrait commencer par des peintures d'une particularité quelconque lie indiscutablement à cette ville.

L'icone de Poganovo est une de ces pièces, et je suis d'autant plus surpris de ne pas la voir citée par mon ami A. Xyngopoulos que, lors du Congrès byzantin de Sofia, en 1934, il m'avait fait observer lui-même que le sujet de cette icône remontait à Salonique. Pour une fois, on peut affirmer ici qu'un couvent situé au cœur des Balkans a été doté, à la fin du XIV^e siècle, d'une peinture provenant de Salonique.

Cette même icône est précieuse pour une autre raison. Il s'agit également d'un problème de la peinture byzantine du XIV^e siècle, mais cette fois d'un problème beaucoup plus central que celui du rôle de Salonique dans la diffusion de cet art. On se rappelle (voir l'article de Gerasimov) que l'une des deux images de l'icone bilatérale représente une Vision du Christ et que cette composition s'inspire d'une mosaïque d'abside de la petite église du Christ Latome, à Salonique. La légende qui en définit le sujet dit ouvertement : « Jésus-Christ, celui du miracle de Latome ». Autrement dit : voici un exemple rarissime d'une peinture byzantine du XIV^e siècle dont on est sûr qu'elle reproduit un modèle paléochrétien. En principe, on n'a pas à s'en étonner, la peinture des Paléologues ayant la réputation d'avoir fait revivre des modèles de haute époque. Mais sauf erreur, on ne possède aucun autre exemple aussi probant, car c'est le seul où l'on dispose simultanément de l'original du V^e siècle et de la réplique du XIV^e siècle.

Profitions de cette circonstance, si heureuse pour l'étude de l'art des Paléologues, et confrontons les deux œuvres. On constate tout d'abord que le peintre d'une icône portative du XIV^e siècle a pu prendre pour modèle une œuvre monumentale. Jusqu'ici, on n'a relevé que des cas inverses, où les peintures des manuscrits, œuvres mobiles par excellence, avaient servi de modèle à des mosaïstes (S. Marco, Venise) ⁽²⁾, ou à des fresquistes (Saint-Julien, Tours) ⁽³⁾. Notre cas rappelle le rôle que les peintures, dans les églises anciennes, avaient surtout, plus résistantes que les fresques, pouvaient facilement traverser les siècles et assurer un contact entre les expériences artistiques des derniers siècles antiques et les artistes du temps des Paléologues. Si ce contact pouvait conduire à la reprise du thème d'un modèle d'abside sur la planche d'une icône portative, à plus forte raison pouvait-il en provoquer une imitation dans le cadre du même art monumental. À côté des hypothèses qui furent émises à ce sujet, à propos des peintures murales du XIII^e et du XIV^e siècle (Milekovo et les imitations de fonds en mosaïque; Nagorino et les rangées de médaillons sur les murs droits, etc.), on pourrait certainement envisager d'autres, analogues, où des motifs relevés sur les fresques de la fin du Moyen Âge, dériveraient des peintures murales anciennes.

Mais on aura rarement l'occasion de pouvoir montrer, point par point — comme nous

pouvons le faire ici, parce que nous disposons des deux termes de la comparaison — comment un peintre du XIV^e siècle a interprété son modèle antique, ce qu'il y a maintenu et ce qu'il a modifié ou rejeté, pour faire de l'art nouveau en partant d'une œuvre ancienne.

La mosaïque du V^e siècle montre un Christ adolescent s'élevant sur un arc, à l'intérieur d'une auréole de lumière semi-transparente. Le peintre du XIV^e maintient cette partie essentielle de la composition et plusieurs de ses détails : le type du Christ jeune (on s'en rend compte malgré la détérioration de cette partie de l'icone), son attitude générale, le bras droit levé, le bras gauche baissé, le phylactère déroulé qu'il tient dans sa main gauche et le texte qui y est inscrit, de même que les quatre *zodia* autour du Christ : même iconographie, même ordre. Mais le peintre du XIV^e siècle abandonne le motif de la semi-transparence de l'auréole — que l'art byzantin du Moyen Âge avait exclue depuis longtemps du nombre des caractéristiques des objets qu'il enregistrait — et il fit de son auréole un disque rempli de sept bandes concentriques de nuances différentes. C'était évidemment remplacer une évocation de la lumière théophanique imaginée comme un nuage lumineux, par un symbole abstrait. Les deux figures qui flanquent la Vision sur la mosaïque ont été transportées sur l'icone; et on a respecté leur emplacement, leurs attitudes (l'un debout, l'autre assis), voire leurs gestes respectifs : l'un lève les deux bras en montrant la paume des mains, l'autre tient un livre ouvert et appuie la joue sur l'autre main. Les différences sont du domaine du style plus que de celui de l'iconographie (voir par exemple, le mouvement des deux bras du prophète à gauche).

Le peintre de l'icone reproduit également le paysage de rochers qui s'étend autour de la vision, mais le traite à sa façon, c'est-à-dire comme on le faisait de son temps, à Byzance, lorsqu'il fallait montrer un paysage de montagne. Cette formule médiévale ne comportant pas de représentations d'édifices ou de cabanes rustiques au milieu des montagnes, le peintre de l'icone omit celles qu'on aperçoit sur la mosaïque du V^e siècle. Au bas de l'image du Christ, au milieu de la mosaïque, se dresse une butte du haut de laquelle s'écoulent quatre ruisseaux. Ce sont les quatre fleuves du Paradis qui prennent naissance sous les pieds du Seigneur. Autour de la butte, un cours d'eau plus important (et distinct des ruisseaux paradisiaques) s'étend des deux côtés, le long du bord inférieur de la mosaïque. Il est habité par quelques poissons et le buste d'une personnification masculine qui, en signe de respect pour le Christ, lève un bras et la tête dans sa direction. Il s'agit sûrement du Jourdain, le fleuve « évangélique » qui s'ajoute aux quatre fleuves du Paradis de la Bible : ces quatre sources dominées par le Jourdain sont le pendant allégorique à l'image au-dessus, où le Christ apparaît entouré des quatre symboles des évangélistes. Cependant le peintre du XIV^e siècle, qui ignorait le langage conventionnel de l'iconographie du V^e, ne remarqua pas les quatre sources, ni le petit tertre qui leur sert de base; il ignora la personnification du fleuve Jourdain, et par conséquent la présence, sur la mosaïque, de deux figures différentes du même thème (4 + 1 fleuves; 4 + 1 figures) : son lac rempli de poissons n'est rattaché par aucun lien à la figure du Christ. Ne se doutant pas de la manière dont le mosaïste du V^e siècle, lui, liait le thème des eaux vives et celui du Christ, et de son siège, le peintre du XIV^e siècle essaya de justifier son lac en identifiant les deux personnages qui l'encadrent comme les prophètes Ézéchiel (à gauche) et Habacuc (à droite). J'ai été le seul, je crois, à douter de l'identification du personnage assis à droite avec Habacuc ⁽⁴⁾.

Sauf erreur, mes doutes n'ont été relevés par personne, et on a continué à reconnaître dans les deux figures qui flanquent le Christ de la mosaïque, Ézéchiel et Habacuc. Or, que cette identification soit juste ou fautive, il convient de rappeler que ces deux personnages sont anonymes sur

⁽¹⁾ A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955. C'est au même auteur qu'on doit la monographie fondamentale sur la mosaïque du Christ Latome : *Τὸ ἀπολόγητον τῆς μονῆς τοῦ Λατομίου ἐν Θεσσαλονικίᾳ καὶ τῶν αὐτῶν ψηφιδωτῶν*, dans *Ἀρχαιολογία*, Δεκέμ., 1929, p. 141-180 et 4 pl. Les autres études de ces mosaïques sont citées ci-dessus, dans l'article de T. GERASIMOV.

⁽²⁾ J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Kottowibel*, Helsinki 1889.

⁽³⁾ A. GRABAR, dans *Cahiers archéologiques* IX, 1957, p. 321 et suiv.

⁽⁴⁾ A. GRABAR, *Martyrium* II, p. 198 et suiv.



FIG. 1. — Icône au Musée National de Sofia, provenant de Poganovo. Avers.



FIG. 2. — Salonique. Église du Christ Latome. Mosaïque de l'abside, partie centrale.

Photo Lykatos.

la mosaïque et que leurs noms n'apparaissent que dans la « Diégésis » dont les manuscrits ne datent pas du XII^e-XIII^e et du XIV^e siècle⁽¹⁾. Ce récit décrit le « miracle » du monastère du Christ Latome à Salonique (qui est aussi le thème de l'icone de Poggavono où l'on lit : « Jésus Christ du miracle de Latome ») qui a été le suivant : le peintre qui travaillait à la mosaïque de l'abside vit un matin que la Vierge qu'il était en train d'y figurer était mystérieusement remplacée par une représentation du Christ. Le même récit nous informe encore que par la suite la mosaïque de l'abside fut recouverte d'une couche de plâtre (l'auteur de l'histoire place cet acte de vandalisme au III^e siècle et l'attribue aux patens tandis qu'il paraît plus vraisemblable de penser — avec le R. P. Grumel — aux iconoclastes). Toujours selon ce récit d'Ignace, la mosaïque ne réapparut qu'à la suite d'un tremblement de terre, événement que les archéologues dateraient du XI^e-XII^e siècle, c'est-à-dire d'une époque qui a dû précéder de peu la composition du récit de la « Diégésis », avec sa description de la mosaïque retrouvée. C'est peut-être à cette réapparition soudaine d'une mosaïque très ancienne qu'on doit ce récit. La description de la mosaïque y est précise et assez complète. Elle dépeint l'attitude et le geste du Christ, évoque les quatre zodiaques et donne l'emplacement précis de chacun d'eux; elle reproduit *in extenso* et correctement (à quelques détails près) le texte inscrit sur le rouleau du Christ, et celui de la prière votive tracée dans l'abside sous l'image. En revanche, la description médiévale ne mentionne pas le texte tracé sur le livre du personnage à droite du Christ. L'auteur de la « Diégésis » se trompe en signalant, sous le nuage lumineux qui porte le Christ « les ailes des vents chantées par le divin David », à moins qu'il n'ait pris pour les ailes des vents les ailes des symboles des évangélistes. L'absence de toute mention d'un élément essentiel de la mosaïque — des quatre fleuves du Paradis et du Jourdain, avec sa personnification (notre icône les ignore également) — confirme les limites du don d'observation de cet auteur médiéval, qui se montre aussi distrait, finalement, en déclarant que les deux prophètes « paraissent frappés de stupeur devant ce qu'ils voient ». Car, en réalité, il n'y a que le personnage de gauche à qui cette définition pourrait s'appliquer, celui de droite étant assis paisiblement, le livre en main, la tête appuyée sur l'autre main.

Les écarts entre la mosaïque et la « Diégésis » nous intéressent tout autant que les parties de ce texte qui décrivent correctement la composition absidiale du V^e siècle. Car il se trouve que l'icone du Musée de Sofia présente les mêmes caractéristiques que ce texte médiéval : d'une part, inspiration indéniable par la mosaïque du Christ Latome et fidélité à la plupart de ses caractères iconographiques; mais d'autre part, plusieurs modifications qui sont les mêmes dans la « Diégésis » et sur l'icone : noms d'Ézéchiel et d'Habacuc donnés aux deux personnages anonymes de l'original ancien, suppression des images allégoriques du Jourdain et des quatre fleuves du Paradis, sous les pieds du Christ. La « Diégésis » et l'icone ont certainement vu le jour dans les mêmes milieux de Salonique et sensiblement à la même époque. Ajoutons que le peintre de l'icone s'est vu obligé de s'écarter davantage que l'auteur de la « Diégésis » de l'image du V^e siècle, dans un détail : en baptisant de Habacuc le personnage de droite, il s'est vu obligé de lui donner une tête juvénile, parce que telle était la tradition iconographique des images de ce prophète, qu'il se sentait tenu à appliquer; tandis que l'auteur de la Diégésis (en signalant la même figure de Habacuc a pu ne pas parler de l'aspect physique de ce personnage (et par conséquent ne pas afficher le désaccord entre l'aspect de cette figure sur la mosaïque et la tradition iconographique des images de Habacuc).

Étant donné les défaillances de l'auteur de la « Diégésis » et du peintre de l'icone, on devrait se demander si l'identification — comme Ézéchiel et Habacuc — des deux personnages qui en-

cadrent la vision de Dieu est suffisamment justifiée? Pourquoi la « Diégésis » et l'icone donnent-ils des noms — les mêmes noms — à ces personnages que le mosaïste avait laissés anonymes? Ces noms sont-ils en accord avec les intentions du mosaïste du V^e siècle? Pour répondre à ces questions, voyons ce que dit le texte que tient le personnage que l'icone désigne par le nom de Habacuc.

En ligne générale, ce texte devrait reproduire un fragment d'une œuvre du personnage qui le tient. Or les paroles qu'on y lit : *ὡς ἀβραάμ, κατ' ἄρχην τῶν ἀσπασίαν ταύτην* (« Fils de l'homme, mange ce volume ») sont empruntées à Ézéchiel (III, 1). Autrement dit, ce texte ne nous apprend rien sur le personnage qui le porte, et cette constatation nous avertit du danger qu'il y aurait d'employer partout la méthode préconisée : le porteur d'un texte n'est pas nécessairement l'auteur de celui-ci.

Mais s'il en est ainsi, quelle autre méthode suivait celui qui fit porter à Habacuc un texte d'Ézéchiel, ou mieux : pourquoi avoir donné le nom de Habacuc au personnage qu'on chargeait de proclamer un passage d'Ézéchiel? Est-ce la personne d'Habacuc ou le texte d'Ézéchiel qu'appelait le sujet de la composition? A la recherche d'une réponse revenons à la mosaïque et observons le personnage correspondant. Deux surprises nous y attendent. D'abord, le type de la tête n'y est pas le même, parce qu'un vieillard barbu aux cheveux blancs y fait place à l'homme jeune et imberbe de l'icone; et ensuite, le texte qu'on lit sur son livre n'est pas le même. Autrement dit, le peintre de l'icone médiévale a donné une autre tête à la figure qu'il composait et il l'a fait porter une autre sentence. Le premier changement est explicable : Habacuc est traditionnellement représenté jeune et imberbe. Le peintre du Moyen Âge — et c'est là qu'on voit qu'il tenait à la représentation d'Habacuc — avait fait preuve de connaissances iconographiques certaines en changeant la tête du personnage, et cela revient à dire : en dépit de ce changement il y avait là intention de figurer Habacuc; et au contraire, l'aspect physique de la même figure, sur la mosaïque du V^e siècle, rend peu probable son identification avec le même prophète. Mais si, à la recherche de son nom véritable, on se heurte à une difficulté d'un ordre particulier, il se trouve en effet, que la phrase du livre, sur la mosaïque, ne correspond à aucun passage de l'Écriture, mais reproduit les premiers mots de la dédicace de la mosaïque (qui est tracée au bas du mur de l'abside, sous la scène que nous étudions). Cette prière déclare que le présent sanctuaire est une source vivifiante qui nourrit les âmes pieuses. On pourrait évidemment reconnaître une parenté lointaine entre cette phrase et le passage d'Ézéchiel XLVI, 1 et suiv., où il est question de l'eau vivifiante qui pointe sous le seuil du temple et fait vivre poissons et plantes. La ressemblance est lointaine, mais il n'est peut-être pas sans intérêt que, dans la version du V^e siècle, comme dans celle du XIV^e, le personnage à droite (celui qui au XIV^e siècle est nommé Habacuc) a dans son livre soit un passage d'Ézéchiel, soit une phrase qui évoque des idées de ce même prophète. Cependant ce rapprochement reste trop sommaire pour qu'on y insiste. Le thème des eaux vivifiantes revient trop souvent chez les prophètes et dans l'Apocalypse, pour nous permettre un rapprochement exclusif entre les deux inscriptions de la mosaïque (dédicace et livre du personnage assis) d'une part et de l'autre Ézéchiel XLVII, et d'autres évocations semblables (cf. Is. XII, 3; XLIV, 3; Joel III, 18; Zach. XIV, 8; Apoc. XXI, 6; XXII, 1 et 17). Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : comme Habacuc sur l'icone, le personnage qui lui correspond sur la mosaïque du V^e siècle, tient un livre qui n'est pas celui de ses œuvres. Sur la mosaïque, on se sert de ce livre pour rappeler le thème principal de la dédicace et probablement de la mosaïque tout entière, celui des eaux vives répandues par le Christ et son Église; sur l'icone, le texte du livre proclame simplement (à travers Ézéchiel III, 1) : nourrissez-vous de la parole divine. Si

⁽¹⁾ Édité par A. PAPADOPOULOS KERAMEUS, dans *Varia graeca sacra*, Saint-Petersbourg 1909, p. 102 et suiv.

différentes qu'elles soient séparément, les deux phrases ne sont pas sans ressemblance, quant au fond de la pensée qu'elles expriment et elles remplissent un rôle semblable, celui d'annoncer le sens profond de la scène ci-contre ou d'inviter à l'assimiler.

Ces confrontations nous ont fait mieux comprendre les procédés des peintres du ^v^e et surtout du ^{xiv}^e siècle. Mais elles ne nous ont pas permis de reconnaître l'identité des deux figures anonymes de la mosaïque. Nous en sommes donc toujours à nous demander : le peintre du ^{xiv}^e siècle, comme l'auteur de la « Diégésis » médiévale qui les identifie comme Ezéchiel et Habacuc, traduisaient-ils la pensée de l'iconographie du ^v^e siècle, ou bien l'interprétaient-ils d'une façon nouvelle?

Une analyse des deux autres personnages de la composition pourrait-elle nous aider à répondre? En admettant, à la suite des deux Byzantins du Moyen Âge (l'auteur de la « Diégésis » et l'auteur de l'icône), de reconnaître Ezéchiel dans la figure à gauche, les archéologues modernes ont pensé qu'il s'agissait d'une représentation de la théophanie Ez. XLVII, 1 et suiv., à cause de l'élément aquatique au bas de l'image. Cette eau évoquerait le fleuve Chobar devant lequel Ezéchiel a connu sa première théophanie (Ez. 1, 1 et suiv.). Mais depuis qu'on a nettoyé la mosaïque et qu'on y distingue si bien, aux pieds du Christ, la butte avec les quatre fleuves du Paradis et le Jourdain, le rapprochement avec Ez. 1, 1 et suiv. a perdu de son intérêt, et cela d'autant plus que les *zodia* de l'auréole du Christ, sur la mosaïque et sur l'icône, ne sont pas présentés comme les *zodia* de la vision d'Ezéchiel (chacun avec quatre têtes), mais comme les symboles des évangélistes (quatre êtres séparés et chacun avec un livre). Autrement dit, la mosaïque interprète la vision dans le sens du Nouveau Testament, et n'évoque aucune théophanie concrète du prophète. L'icône aussi maintient l'interprétation des *zodia* comme des symboles des évangélistes (et elle ajoute même un trait à leur identification, en les dotant de légendes : à côté de chaque symbole, on trouve l'initiale du nom de l'évangéliste correspondant). Mais le peintre de l'icône réduisit les allusions aux idées du Nouveau Testament, en supprimant les fleuves paradisiaques⁽¹⁾ et le Jourdain, et il le fait peut-être en rapport avec l'identification comme Ezéchiel du personnage à gauche de la vision. En effet, en plaçant ce personnage devant une simple pièce d'eau (sans fleuves paradisiaques), il pouvait plus facilement faire penser à une vision d'Ezéchiel devant le fleuve Chobar. Mais la version de la mosaïque du ^v^e siècle pour cette figure ne se trouve pas éclaircie par l'examen des modifications que lui apporte le peintre du ^{xiv}^e siècle. Sur la mosaïque ancienne on trouve, à la même place, un visionnaire terrassé par la théophanie dont il est témoin; mais on continue à manquer d'arguments pour donner un nom à ce visionnaire.

La troisième figure de l'image, celle du Christ dans l'auréole, aurait pu, elle aussi, nous aider à identifier le visionnaire; d'autant plus que le Christ y tient un phylactère avec une longue citation. Ce texte reproduit Isaie xxv, 9 (avec quelques écarts destinés à évoquer le sanctuaire que décore la mosaïque), et on pourrait en déduire que le visionnaire n'est autre qu'Isaie. Mais ni les Byzantins au Moyen Âge, ni les archéologues de notre temps ne se sont laissés tenter par cette hypothèse. Cela tient peut-être à la présence des *zodia* autour du Christ, qui n'apparaissent pas dans les visions d'Isaie. Mais l'argument n'est pas aussi décisif qu'on aurait pu le croire, étant donné que les *zodia* de la mosaïque et de l'icône — on l'a dit tout à l'heure — ne correspondent pas davantage à ceux des visions d'Ezéchiel, mais évoquent les évangélistes.

⁽¹⁾ On devra joindre dorénavant la mosaïque du Christ Latome à la liste des représentations paléochrétiennes des quatre fleuves du Paradis. Sur ce thème, voir E. SCHLIER, *Die Ikonographie der Founteufuisse*, Leipzig 1937, et récemment P. A. FÉVRIER, dans *Rivista di archeologia cristiana* XXXII, 3-4, p. 179 et suiv.

Et si, d'autre part, le bas de l'image, sur la mosaïque (les fleuves paradisiaques et Jourdain) n'a pas de rapport avec Isaie, il n'est pas davantage inspiré par Ezéchiel (voir *supra*). On aurait pu, par conséquent, identifier le visionnaire comme Isaie, en partant du texte que Jésus tient, sur la mosaïque (et que l'icône reproduit à son tour), tout comme on en fit un Ezéchiel à cause de la pièce d'eau à ses pieds. L'hypothèse Isaie me paraît même mieux étayée, puisque le texte du phylactère du Christ est indubitablement d'Isaie, tandis que la pièce d'eau, on l'a vu, n'est pas nécessairement le fleuve Chobar.

Toutefois, je n'insisterais pas sur l'hypothèse Isaie. En effet, si le rouleau du Christ emprunte son texte à ce prophète⁽¹⁾, ce passage n'évoque ni le contenu de sa vision ni les paroles de Dieu adressées à Isaie, mais une acclamation de Dieu par les hommes, à la fin des temps, après qu'il leur ait apporté le salut en les délivrant de la mort. Sotériologique et eschatologique, ce passage est moins un rappel d'une théophanie biblique qu'un commentaire des images réunies sur la mosaïque : évangélistes, fleuves paradisiaques et Jourdain. C'est là, d'ailleurs, très visiblement qu'est le véritable noyau de la composition tout entière, la seconde inscription de la mosaïque (dédicace) étant en accord avec la première. Car cette inscription qui, placée sous la scène, en est comme la légende, sert surtout à proclamer les vertus de l'eau vive du Christ, nourriture des âmes.

Tout compte fait, en partant des données iconographiques que nous fournit la mosaïque et ses inscriptions, on ne trouve pas d'arguments suffisants pour justifier l'identification des deux figures latérales avec Ezéchiel et Habacuc. Si l'auteur de la « Diégésis » médiévale et celui de l'icône (qui a dû le suivre, voir *supra*, p. 294) ont adopté cette double identification, ce n'est pas la mosaïque à elle seule qui a décidé de ce choix. Celui-ci nous intéresse donc, comme un exemple de l'interprétation d'une iconographie paléochrétienne par les Byzantins du ^{xiv}^e siècle, et notamment par un peintre de ce temps. Mais l'interprétation du ^{xiv}^e siècle n'éclaire nullement la signification initiale de la mosaïque de Salonique. Nos sondages nous ont bien confirmé que les deux personnages qui encadrent le Christ n'y sont pas nécessairement Ezéchiel et Habacuc, et même qu'aucun autre prophète précis ne saurait être reconnu, avec sûreté, dans ces figures. Autrefois, me rappelant de la tradition — transmise par la « Diégésis » — selon laquelle le couvent de Salonique qui conserve la mosaïque avait été mis anciennement sous le vocable du prophète Zacharie, je proposai de reconnaître ce prophète dans le personnage à droite⁽²⁾. L'architecture du petit sanctuaire de Salonique me semblait confirmer cette tradition, dans la mesure où elle le rangeait parmi les *martyria*. Car au ^v^e siècle le culte des prophètes, d'origine palestinienne, pouvait favoriser une architecture commémorative. L'hypothèse me tentait aussi parce que Zacharie est l'un des prophètes qui évoquent les eaux vives (xiv, 8). Il pouvait donc, de ce fait, être rapproché de son vis-à-vis, le visionnaire dressé devant une pièce d'eau, que ce dernier motif me faisait continuer à appeler Ezéchiel. Mais depuis le nettoyage de la mosaïque et la connaissance plus précise du bas de la mosaïque qu'on lui doit, l'hypothèse Ezéchiel et Zacharie, sans s'opposer aux faits, ne me paraît plus l'emporter sur les autres, et comme je l'ai écrit plus haut, les données iconographiques de cette image du ^v^e siècle ne suffisent pas pour donner des noms aux deux figures qui encadrent le Christ.

J'ai peut-être tort d'aller plus loin que cette constatation négative. Mais en observant tout à l'heure le caractère central des allusions sotériologiques et eschatologiques, dans la mosaïque

⁽¹⁾ Cf. plus haut un autre exemple d'un texte sur phylactère tenu par un personnage qui n'en est pas l'auteur (p. 295).

⁽²⁾ *Martyrium* II, p. 200 et suiv.

que et dans ses légendes, et les liens avec le Nouveau Testament qu'elles créent, je me demande si les deux personnages qui flanquent le Christ ne sont pas les apôtres Pierre et Paul? Iconographiquement c'est parfaitement possible. La figure assise à droite a la tête qu'on donne habituellement à saint Pierre : même barbe, mêmes cheveux gris (est-ce bien le bord d'une tonsure de saint Pierre qu'on croit distinguer au sommet de la tête, où la mosaïque est malheureusement abîmée?). Le personnage à gauche a la barbe pointue de bien des images anciennes de saint Paul, où l'on voit aussi fréquemment des cheveux qui descendent sur le front (la calvitie ne devient obligatoire que dans l'iconographie postérieure de Paul)⁽¹⁾. On pourrait aussi faire valoir en faveur de l'hypothèse Pierre-Paul le groupement autour du Christ de deux figures symétriques (au lieu d'un seul prophète-visionnaire, comme dans les images des théophanies bibliques), dont l'une est un vieillard du type de saint Pierre et l'autre un homme plus jeune avec une barbe pointue, qui pourrait être saint Paul. L'attitude de visionnaire prêtée au second ne contredit pas cette hypothèse, puisqu'on a pu faire allusion à la théophanie de Paul, sur le chemin de Damas, à moins que ce n'en soit pas une au mystérieux épisode évoqué par Paul lui-même (II Cor. XII, 2-4), qui avoue avoir été « ravi jusqu'au troisième ciel » (je dois cette suggestion à M. N. Dewitt). C'est saint Pierre, d'autre part, qui, dans les *Traditio legis* habituelles, est celui des deux apôtres qui tient le manuscrit de l'Écriture. A cette tradition iconographique ferait pendant, sur notre mosaïque, le livre qu'on a mis entre les mains de celui qui pourrait être saint Pierre (on se souvient du texte qu'on y lit : « ce sanctuaire très vénérable est une source vivifiante — nourriture des âmes pieuses »; saint Pierre, pêcheur des hommes, aurait pu prononcer de telles paroles. On ne saurait insister, évidemment, faute d'autres exemples de même type iconographique. Mais l'hypothèse d'une composition absidiale avec Pierre et Paul qui accompagnent le Christ et les symboles des quatre évangélistes, au-dessus du Jourdain qui domine les quatre fleuves du Paradis, me paraît assez séduisante. Elle suppose évidemment une œuvre iconographique originale (surtout par la représentation dans une abside de Paul en visionnaire et du Christ entouré de l'auréole des théophanies et accompagné par des apôtres); mais cette originalité n'a rien qui contredise les principes et la pratique de l'iconographie paléochrétienne. On serait en présence d'une scène qui se joue au Paradis, comme tant d'autres images absidiales, à Rome, à Ravenne et ailleurs. Les fleuves du Paradis, le cours d'eau au premier plan et le paysage hellénistique appartiennent à l'iconographie de ces mêmes absides, de même que les figures du Christ et des deux apôtres. A saint-Pierre du Vatican et dans l'une des petites absides de S. Costanza, ces trois figures sont seules, comme à Salonique.

Je n'ai nullement l'intention de diminuer l'importance des traits exceptionnels de notre mosaïque et notamment l'originalité du motif de l'auréole autour du Christ, détail qui n'est pas dans les mosaïques absidiales de Rome ou de Ravenne. Mais comme à Salonique, on voit les fleuves du Paradis — image de la fin des Temps, et comme on y montre une théophanie par le visionnaire représenté à gauche, la présence de l'auréole est justifiée, que l'épôpée soit saint Paul ou un prophète. Quant à l'attitude assise de l'autre figure, celle que nous proposons d'identifier avec Pierre, cette attitude montre bien qu'il ne s'agit pas d'un second visionnaire (jamais un épôpée de théophanie n'est figuré assis : on ne s'assoie pas en présence de Dieu). Et ce n'est pas davantage un disciple du visionnaire qui inscrit les paroles de son maître : le personnage en question est plongé dans la réflexion et tient un livre de l'Écriture, mais

il n'écrit pas (ce qui exclut l'un des arguments qui pourraient être cités en faveur d'Habacuc, argument qui consiste à rapprocher l'attitude du personnage assis, un livre à la main, du passage Habac. II, 2 : « Dieu me répondit et me dit : inscris la vision... »).

Quelle qu'ait été l'identité des deux personnages qui encadrent le Christ, pour l'auteur de la mosaïque du v^e siècle et ses contemporains, ces personnages y prenaient place dans une composition qui avait pour thème général la source d'eaux vives. Cette source est représentée par le Christ et les symboles des évangélistes, et par le motif allégorique des fleuves paradisiaques couronnés par le Jourdain. On mesure mieux peut-être la distance qui sépare l'art paléochrétien de celui des peintres du xiv^e siècle en songeant que l'auteur de l'icone de Sofia — on l'a dit plus haut — supprima, sur la réplique qu'il fit de son modèle paléochrétien, toute représentation du Jourdain et des quatre fleuves du Paradis, et qu'il ne laissa aucun lien apparent entre la figure du Christ dans son auréole et la pièce d'eau qui est dans la partie inférieure de l'icone. C'est probablement parce que cette coupure rendait peu explicable la présence de l'élément aquatique dans l'image que le peintre de l'icone chercha à établir un lien entre cette pièce d'eau et les deux personnages qui l'encadrent. Les noms d'Ézéchiel et de Habacuc ont pu être retenus alors à la faveur du thème de l'eau et des poisons qui leur est commun (Ézéchiel I, 1 et XLVII, 1 et suiv.; Habac I, 14 et suiv.).

L'icone du Musée de Sofia est bilatérale, et cela augmente son intérêt, car on ne connaît qu'un nombre limité d'icônes de ce genre. La plus ancienne est probablement celle de la Galerie Tretiakov à Moscou : œuvre du xiv^e siècle, elle figure d'un côté la Sainte Face et de l'autre l'adoration de la Croix par les anges⁽²⁾; toujours à la Galerie Tretiakov une icône du xiv^e siècle figure d'un côté une Vierge avec l'Enfant (Mère de Dieu dite « du Don ») et de l'autre une Dormition⁽³⁾; à Ockrid une icône qui remonte à 1300 environ montre d'un côté la Vierge et de l'autre le Crucifiement⁽⁴⁾, etc. La pièce de Sofia offre un exemple rarissime de ce genre d'icône d'origine purement byzantine. L'usage auquel ces icônes étaient destinées est évident; fixées en haut d'une manche, elles étaient portées dans les processions liturgiques⁽⁵⁾. Dans les églises, leur place était probablement derrière la table d'autel.

Au revers de l'icone du Musée de Sofia, il y a une image d'un beau style monumental qui figure un sujet inusité : la Vierge Marie s'y tient debout, tournée à droite vers l'apôtre saint Jean, lui aussi debout et légèrement tourné vers Marie. Il porte la barbe, comme dans d'autres images byzantines où l'on figure en lui « le Théologien », c'est-à-dire l'auteur du Livre des Évangiles et de celui de l'Apocalypse, qui révélèrent les grandes vérités chrétiennes. La Vierge a une expression de tristesse poignante, elle porte à son visage ses mains dissimulées sous le pan du maphorion. Ce geste nous fait comprendre l'origine de cette image singulière qui réunit Marie et saint Jean.

L'auteur de l'icone y a isolé deux des personnages du Crucifiement que l'iconographie place habituellement au pied de la croix. On connaît des Crucifiements byzantins où Marie et Jean — au lieu de flaqueur séparément la croix — sont représentés l'un à côté de l'autre⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ *Istoria Russkogo Iskhustva* II, Moscou 1954, p. 111 et 113.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 191 et 195.

⁽³⁾ W. FELICHT-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*. Chten-Lausanne 1956, pl. 54 89 A.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 251; reproduction d'une icône de Novgorod du x^e siècle, qui représente une icône de ce genre, portée processionnellement.

⁽⁵⁾ Exemples dans G. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, fig. 466-468, 471, 474.

⁽⁶⁾ Exemples d'images de saint Paul sans calvitie, sur les ivoires des v^e et vi^e siècles, dans W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence 1952, pl. 41, 133; 42, 137; 44, 142; 47, 145; 48, 150; 50, 153.

C'est à l'une de ces images qu'on doit l'iconographie de l'icone de Sofia. Mais si en elles-mêmes ces deux figures se réfèrent à une iconographie bien définie, le fait de les isoler en une composition spéciale est sans précédent et demande une explication.

Autant que je vois, cette image insolite a été composée en fonction de la Vision du Christ de Latome qui occupe l'avvers de la même icône. La Vision, on se rappelle, évoque le Christ-eau vive, fontaine de la vie. Or, si on se reporte à l'évangile de saint Jean, — œuvre de l'apôtre « Théologien » qui, au revers de l'icône, se tient près de la Vierge et semble lui adresser la parole, — on y trouve VII, 37-38 : « que celui qui a soif, vienne auprès de moi et boive. Chez celui qui croit en moi les rivières d'eau vive se déverseront du flanc, comme cela est dit dans l'Écriture ». Et le texte ajoute : « il parlait du saint Esprit ». Ce passage de Jean lie le thème des eaux vives à celui du flanc percé du Christ sur la croix (évidemment à cause du sang et de l'eau qui en jaillit), c'est-à-dire à un épisode du crucifiement. L'évangéliste se souvient visiblement des textes prophétiques tels que : Is. XII, 3 où l'eau est évoquée comme source de salut, et Joel III, 18, où le prophète dit : « de la maison du Seigneur sortira une source... » (cf. Zach. XIII, 1). Ce dernier passage est particulièrement évocateur parce que très voisin de ceux qui sont inscrits sur la mosaïque de l'abside à Salonique et qui définissent le sens de cette image. Saint Jean le Théologien fait jaillir du Christ, par « le coup de lance », cette source de salut, et rattache par conséquent cet événement au crucifiement. L'iconographe nous suggère que saint Jean avait formulé cette pensée et l'avait communiquée à la Vierge, à l'instant même où le sang et l'eau coulerent du flanc du Christ, et c'est pourquoi il les montre, l'un et l'autre, — elle pleurant, lui parlant — tels qu'ils se tenaient au pied de la croix.

Un passage de saint Cyprien (dans une de ses lettres : Epitr. LXII, 8 : Migne, PL 4, 379), commente dans le même sens le verset de saint Jean : « *Quando Christus qui est petra scinditur ictu lanceae... et dicit : si quis sitit ad me bibat, qui credit in me... flumina de ventre ejus fluent aquae vitae* »⁽¹⁾.

On ne saurait douter, par conséquent, du lien sémantique qui existe entre les deux sujets de l'icône bilatérale. L'image du revers est comme un commentaire iconographique de celle de l'avvers; commentaire singulier puisque le jet de sang et d'eau, qui cette fois caractérise les « eaux vives » répandues par le Christ, n'est même pas représenté. Le procédé est d'autant plus singulier qu'il était plus facile de représenter la scène entière, habituelle, du Crucifiement, avec le flanc ouvert du Christ, que d'en extraire le groupe de Marie et Jean. Mais l'effort de sélection qu'on fit, a dû être décidé pour mettre davantage en valeur le commentaire de Jean que nous venons de rappeler, et qui établit le rapprochement avec le thème de l'avvers. Les ordonnateurs de l'icône double ont probablement pensé qu'un simple rappel de la scène du Golgotha n'aurait pas suffisamment mis en évidence ce rapprochement. Mais ce genre de « découpage » dans une image d'un type connu (le Crucifiement), me semble nouveau à Byzance. Il me fait penser aux images-commentaires des « Bibles des pauvres » et autres livres illustrés qui font leur apparition aux XII^e et XIII^e siècles, et où l'on rapproche entre elles des scènes ou fragments de scènes tirées des deux Testaments auxquelles l'auteur reconnaît une signification analogue. Une influence de ce procédé, typique pour les arts religieux d'Occident, n'est pas exclue, lorsqu'il s'agit des œuvres byzantines des XII^e-XIV^e siècles, et il se pourrait que le rapprochement des deux sujets de notre icône en témoigne précisément.

La légende qui accompagne l'image de Marie, sur le revers de l'icône, dit : ΜΡ ΘΥ Ή ΚΑΤΑΦΥΓΗ « Mère de Dieu le refuge ». Ce mot de « refuge » n'est jamais inscrit auprès de Marie



FIG. 3. — Icône au Musée National de Sofia, provenant de Pogonovo. Revers.

⁽¹⁾ Cf. VAN DER MEER, *Majestas Domini*, Vatican 1938, p. 64-65.

dans les images du Crucifiement. Je me suis demandé d'abord si le peintre qui isolait les figures de Marie et de Jean ne les avait pas empruntés au groupe qu'ils formaient lorsque Jean ramenait chez lui la Mère de Dieu après que, du haut de la croix, Jésus la lui avait confiée avant de s'éteindre. Certaines illustrations complètes de l'évangile de Jean représentent cet épisode (Paris, Græc. 74, Laur. vi, 23)⁽¹⁾. Le « refuge » serait dans ce cas celui de Marie, qui se retire chez Jean.

On sait, d'autre part, que le mot de *καταφυγή* servait à désigner, à Salonique, un local souterrain qui passait pour avoir servi de refuge à saint Démétrius, et de lieu de sa mort violente⁽²⁾. Cette *καταφυγή* se trouvait sous la grande église paléochrétienne de la Vierge (basilique dite de la Vierge « Archeiopoïéto » = en turc, Eski Djuma). Le local était célèbre à Salonique et entouré d'une vénération particulière. La veille de la fête de saint Démétrius une procession se rendait de la *καταφυγή* sous l'église de la Mère de Dieu au grand sanctuaire du martyr-patron de Salonique. Étant donné que cette *καταφυγή* se trouvait à l'intérieur d'un grand sanctuaire de la Vierge, une image de la Mère de Dieu confectionnée à Salonique aurait pu en tirer le nom. Selon cette seconde hypothèse, le mot « Refuge » désignerait la provenance topographique du modèle qui inspira le peintre de l'icone, et elle semblerait d'autant plus séduisante que chacune des deux images de l'icone bilatérale remonterait alors à un modèle conservé dans un sanctuaire de Salonique : pour l'avant, mosaïque dans l'église du Christ Latome; pour le revers, une peinture (supposée) dans le « Refuge » sous l'église de la Vierge Archeiopoïéto.

Cependant, la présence d'une icône de la Vierge de la *καταφυγή* sous la basilique de l'Archeiopoïéto n'est qu'une supposition. Elle ne repose sur aucun témoignage écrit ou archéologique. Je crois donc préférable, sans perdre de vue la célébrité, à Salonique, du local appelé *καταφυγή*, sous ce sanctuaire mariologique, célébrité qui pouvait favoriser son usage dans cette ville et notamment son application à des images de la Vierge — de ne pas entendre cette épithète comme un terme de provenance (image de la Mère de Dieu, celle du local appelé « Refuge »). Il est plus sage de penser à *καταφυγή* en appliquant la notion de « refuge » à la Vierge elle-même. La formule « Vierge du Refuge » serait à interpréter — conformément à une pratique des poètes byzantins, hymnographes de la Vierge, qui l'évoquent souvent comme « Refuge puissante » (*καταφυγή κραταιά*), Refuge solide (*καταφυγή ὀχυρά*), Refuge des fidèles (*κ. τῶν πιστῶν*), Refuge vénéré des hommes (*κ. σεπτ. τῶν ἀνθρώπων*), Refuge des âmes (*κ. τῶν ψυχῶν*)⁽³⁾. Autrement dit, à Salonique où le mot *καταφυγή* désignait un lieu de culte célèbre et vénéré, ce terme avait peut-être plus de chance d'être retenu pour une image de la Mère de Dieu. Mais appliqué à la Vierge le terme désigne presque sûrement une qualité de Marie, et c'est dans ce sens que, tout compte fait, il convient d'interpréter la légende de notre icône (« Mère de Dieu-Refuge »).

Autant que je sache cette épithète n'a pas été lue jusqu'ici auprès d'aucune autre image de Maria, et on ignore si on s'en était jamais servi en dehors de notre icône.

Une particularité de cette peinture parlerait en faveur d'une démarche spéciale, qui n'appelle pas de répétition.

En effet, c'est par exception que sur notre icône une épithète définit une figure de la Vierge, qui fait partie d'une scène. Partout ailleurs des épithètes de ce genre s'accompagnent que des images isolées du Christ ou de la Vierge (à moins que ce ne soient des « galeries » de différentes images de la Madone, représentées les unes auprès des autres⁽⁴⁾; mais là non plus il n'est pas question de scènes semblables à celle qui rapproche Marie et Jean au pied de la croix). Le procédé du peintre de l'icone est donc original, voire unique. Mais il est suggestif parce qu'il nous fait assister à la formation d'une figuration typologique (l'essai tenté sur cette icône étant resté probablement sans lendemain). La méthode a été la suivante : dans une scène on choisit une figure, et on lui donne un sens plus particulier à l'aide d'une épithète qu'on inscrit auprès de cette figure. D'habitude cette opération allait de pair avec un isolement de la figure en question qu'on retirait de son contexte (par exemple, la Madone trônante séparée de l'« Adoration des Mages », ou la Madone « de tendresse » retirée de la « Purification », etc.). Mais l'icone du Musée de Sofia montre qu'on pouvait aussi doter l'image de Marie d'une épithète qualificative sans la séparer du contexte pour lequel elle avait été créée (ici, le Crucifiement).

J'avoue ne pas comprendre pourquoi la Vierge explorée et impuissante — telle qu'elle se tenait au pied de la croix — fut-elle choisie pour une image du « Refuge ». L'épreuve qu'elle subissait la rendait-elle particulièrement attentive aux épreuves des autres ? L'épreuve qu'elle subissait la rendait-elle particulièrement attentive aux épreuves des autres ?

Depuis le XII^e siècle, et surtout sous les Paléologues, les Byzantins ont connu la mode des églises et des images du Christ et de la Vierge dont les noms relevaient une qualité ou une activité⁽⁵⁾. Les empereurs Comnènes et leurs contemporains fondèrent des sanctuaires du Christ Bienfaiteur, du Christ Philanthrope, du Christ Tout-Puissant, de la Vierge Bienfaitrice, et ainsi de suite. La mode ne s'arrêta pas avec la période de l'occupation latine, et à la fin du XII^e siècle, sous les Paléologues, on voit s'élever d'autres églises désignées par des noms semblables : « Vierge du Vrai Espoir », « Vierge-Pays de celui qui est sans pays » (c'est-à-dire, celle qui porte en elle le Christ enfant; c'est le nom primitif de Kahrié Djami), etc. Les images du Christ et de la Vierge portent des noms semblables, à moins que ce ne soit un nom qui indique la provenance topographique de l'image (d'une part, Christ Evergète, Christ Philanthrope, Christ de pitié, Christ Sauveur des âmes, Vierge de pitié, Vierge qui attire les regards, Vierge à trois mains; et d'autre part, Christ de Chalké (palais), Vierge des Blachernes, Vierge de Chalkoprateia, Vierge d'Athènes, Vierge de Pélagonie = l'actuelle Bitol, etc.).

Nous avons vu, sur notre icône, deux nouveaux exemples de cet usage de donner des « noms propres » aux images : nom d'origine pour le Christ (« celui du miracle de Latome »), nom qui relève une qualité (pour la Vierge — « celle qui est un refuge »). Noms inconnus ailleurs, ces exemples nous font surprendre sur le vif le procédé même de la création de ces appellations et constater qu'à la fin du XIV^e siècle on continuait d'en composer de nouveaux.

C'est de ce côté d'ailleurs — définitions verbales poétiques — plus que du côté de l'invention iconographique, que se manifeste l'invention des peintures du XIV^e siècle. Dès les exemples les plus anciens d'images de la Vierge munies de ces noms spécifiques, on constate cette priorité des préoccupations littéraires. Je pense aux miniatures exécutées vers 1100, qui, à la fin du manuscrit du Physiologus de Smyrne (brûlé en 1920) représentaient la Vierge, chacune de

⁽¹⁾ MULLET, loc. cit., p. 434, 437-438, fig. 458, 459. Exemple de saint Jean barbu, dans le Crucifiement, *Ibid.*, fig. 442.

⁽²⁾ O. TAFFRALI, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, p. 132, 133, 163. *Thessalonique au quatorzième siècle*, Paris 1913, p. 140. La *καταφυγή* en question est mentionnée par G. PALAMAS, *Homélie XLIII* (MIGNE, PG CII, p. 544) et C. HARMENOPOULOS, texte inédit, ms. grec à Salonique, col. 49, fol. 17 : TAFFRALI, *Topographie*, p. 163, n. 1.

⁽³⁾ Sophronie EUSTATHIADIS, *Η Θεοτοκός ἐν τῇ ἀνατολικῇ*, Paris 1930, p. 33.

⁽⁴⁾ Un exemple du XII^e siècle, sur une icône du Sinaï : G. et M. SOTIRIOU, *Εἰκόνες τῆς Μαρίας Θεᾶς*, I. Athènes 1956, pl. 146 et 147.

⁽⁵⁾ A. GRABAR, *L'art religieux et l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, dans « École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses », Annuaire 1939-1940, p. 15.

ces images étant accompagnée d'une légende qui la compare à un objet du Temple biblique. Ces épithètes changent d'image à image, et quoique les figurations de la Vierge présentent aussi plusieurs types différents, ces types — formules consacrées — ne témoignent d'aucun essai de création iconographique originale *en rapport* avec chacune des définitions verbales de ces mêmes figurations. Cette tendance s'affirme par la suite, et l'on est souvent frappé de voir une même épithète appliquée à des Vierges de types iconographiques différents (par exemple la « Blachernitissa ») pour des madones avec et sans Enfant, dans des attitudes différentes; la solution paresseuse du problème posé par la variété des types iconographiques accompagnées de la même épithète est de déclarer que le même sanctuaire — par exemple celui des Blachernes — conservait plus d'une image de la Vierge. En lui-même le fait n'est pas douteux : dans n'importe quelle église plus considérable, il y avait plus d'une icône de la Mère de Dieu, et tout sanctuaire mariologique devait être particulièrement riche en peintures qui figuraient la sainte patronne de l'Église. Mais ceci n'explique nullement le fait que, sur tel objet, une image de la Théotocos d'un certain type iconographique reçoit telle épithète (genre « Blachernitissa » ou genre « Eleoussa »), tandis que le même type iconographique, plus ou moins banal, nous est connu par beaucoup d'autres répliques dépourvues de tout épithète. On est probablement plus près de la vérité en ne liant pas systématiquement ces épithètes du Christ ou de la Vierge sur les icônes, à des prototypes iconographiques déterminés. Dans certains cas, l'iconographie d'une icône célèbre était imitée par des images auxquelles on donnait le nom de l'icône-prototype; mais dans d'autres cas on négligeait de reproduire le type iconographique de celle-ci, sans se priver du plaisir de rappeler, par l'épithète, soit un sanctuaire célèbre soit une qualité éminente de la Vierge (ou du Christ). On a dû le faire pour les mêmes raisons que lorsque, dans la vie, ou dans la poésie, on se sert d'épithètes particulières, pour distinguer une personne ou une chose : c'est parce que leur banalité les a rendues familières à chacun que ces épithètes qui évoquent un « haut lieu » ou une qualité servent les intentions laudatives de ceux qui les emploient.

Cette observation me paraît suggestive, en ce qui concerne la peinture byzantine tardive, et spécialement celle des Paléologues. Malgré les interdictions anciennes au Concile Quinisexte (696) de figurer des symboles et des allégories, les Byzantins du XIII^e-XIV^e siècle se sont montrés très friands de représentations de ce genre, qui leur permettaient de proposer des pendants iconographiques aux paroles des poètes religieux et des théologiens. On imagine facilement que l'absence prolongée de tout pendant iconographique à des œuvres littéraires qu'on admirait à juste titre pouvait paraître anormale, et on essaya d'y remédier. Mais l'essentiel de cette imagerie plus abstraite et symbolique, renouvelée au XIII^e-XIV^e siècle, fut empruntée à des modèles anciens : l'icône de Sofia nous en offre précisément un exemple remarquable et certain. Malgré quelques innovations secondaires (je ne parle que de l'iconographie), l'essentiel de ces œuvres tardives appartient aux modèles anciens imités. Par contre, les légendes-épithètes n'ont été appliquées aux images du Christ et de la Vierge qu'à la fin du Moyen Âge.

J'espère consacrer un jour à cet usage et à l'intérêt qu'il peut avoir pour l'étude de l'art des derniers siècles de Byzance une étude spéciale.

A. GRABAR.

MÉLANGES

DÉCOUVERTE D'UNE FRESQUE DE LA VIERGE À ISTANBUL

par

FÉRIDUN DIRIMTEKIN

Plusieurs monuments byzantins ont été découverts récemment, au cours des travaux de terrassement faits en vue de la construction d'un hôpital, à Istanbul, dans un quartier qui longe la mer de Marmara, entre la porte Davut pacha et Samathia (Psamathia) (fig. 2). En 1956, on découvrit un certain nombre de stèles funéraires du II^e et III^e siècle. L'année dernière (1957), sur la place Etyemez tekkesi, en creusant le sol, on trouva une petite chapelle et une fresque de la Vierge, dans une abside (fig. 1), ainsi qu'un couloir voûté (fig. 3).

Comme l'on ignorait que des monuments anciens pouvaient se trouver à cet endroit, les travaux ont été faits avec des bulldozers et une partie de ces constructions a été malheureusement détruite sans avoir été relevée.

Les peintures murales de l'abside appartiennent à deux périodes. La fresque la plus ancienne représente la Vierge selon le type dit de la Blachernitissa. Par la suite, elle fut recouverte d'une couche de crépi, qui recut de nouvelles peintures. Lorsque la chapelle fut abandonnée, une partie des peintures de la deuxième couche est tombée en faisant apparaître la fresque antérieure.

Fresque de la première période. — Dans son état actuel, cette fresque laisse distinguer le visage de la Vierge, une partie de son costume et — dans un médaillon — l'épaule gauche du Christ enfant. A gauche de l'épaule de la Vierge on lit MP, et au-dessous Y KATA. Elle a un beau visage et porte un maphorium bleu foncé. Le fond est brun foncé, les lettres de l'inscription sont noires. Étant donné que la suite de l'inscription — à droite de la tête de la Vierge — est recouverte de crépi postérieur, le déchiffrement de l'épithète reste à faire.

Fresque de la deuxième période. — La peinture représente la Vierge entre deux anges. Actuellement on ne voit que la partie inférieure du visage de Marie, une faible partie de son vêtement et les têtes des deux anges; le reste, en tombant, a révélé l'existence de la fresque antérieure.

L'abside décorée de ces peintures est située à 1 m. 70 de hauteur. Une crypte s'étendait au-dessus. Les restes de la construction permettent de supposer que la chapelle avait 6 mètres de longueur sur 2 m. 50. A en juger d'après la structure des voûtes, elle fut élevée à l'époque byzantine moyenne, la première couche des fresques pouvant remonter au XII^e, et la seconde couche au XIV^e siècle.

Immédiatement au devant de l'abside fut trouvée une pièce de marbre de 54 centimètres de longueur, avec l'inscription ANTΩΝΩΝΑΝΤΑΜΕΔΩΚΑΜΟΙ (fig. 4).

On fit également la découverte d'un couloir qui partait de la crypte de la chapelle et conduisait à une construction qui pourrait être un osuaire. Il est haut de 1 m. 70 et large de 1 m. 20.

Les murs de ce couloir sont construits en pierre ordinaire, tandis que les arcs sont en briques. Il y a quelques petites niches aménagées dans la partie antérieure du couloir. Dans le mur de ce passage voûté fut trouvée *in situ* une boîte vide en pierre, de 19 centimètres de longueur, qui ressemble à un reliquaire (fig. 5, 6).

La chapelle a pu être funéraire. En effet, des tombes furent trouvées dans le voisinage, et d'autres



FIG. 1. — Istanbul. Peinture de la Vierge dans l'abside d'une chapelle. (Cf. le dessin ci-dessous.)



FIG. 1 bis. — Istanbul. Dessin qui montre les couches superposées de peintures dans l'abside d'une chapelle. (Cf. la photographie ci-dessus.)



FIG. 2. — Istanbul. Plan d'un quartier.

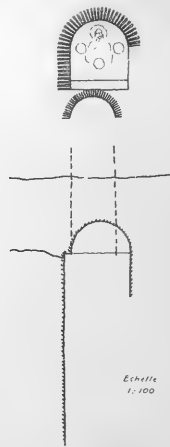


FIG. 3. — Istanbul. Plan sommaire et croquis de l'abside d'une chapelle.



FIG. 4.

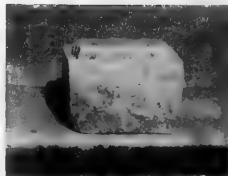


FIG. 5.

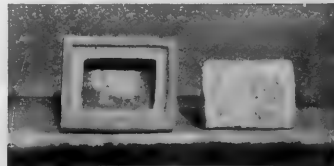


FIG. 6.

indications furent recueillies qui montrent que ce quartier avait servi de nécropole, à l'époque byzantine, moyenne et tardive.

On trouve chez Hadika ⁽¹⁾ une mention des ruines d'une église byzantine, dans la région de la chapelle découverte. Paspatis ⁽²⁾ évoque un *Μονή τῶν ἀρεοφύλων* à Etyemer; mais à en juger d'après les indications qu'il cite, cette église devait se trouver sur le côté de la route Davut pacha-Psamathia qui longe la mer. Enfin, M. Ziya a proposé de reconnaître dans cet édifice le monastère de Dios ⁽³⁾; mais celui-ci devrait se trouver au fond de la vallée de la rivière Lygos ⁽⁴⁾.

Feridun DIRIMTEKIN.

Istanbul.

⁽¹⁾ Hadikatūt evani, p. 32-33.

⁽²⁾ Paspatis, *Byzantinai meletai*, p. 397.

⁽³⁾ A. ZIYA, *Istanbul ve Bogaz içi*, p. 515.

⁽⁴⁾ R. JARIN, *Les églises et les monastères*, p. 103-105.

ÉTUDES CRITIQUES

par

ANDRÉ GRABAR

I. LIVRES SUR LES ICONES

Depuis la dernière guerre, de nombreux ouvrages consacrés aux icônes ont paru dans plusieurs pays d'Europe occidentale, en Yougoslavie et en Russie. Sans avoir la prétention de les énumérer tous, sur les pages qui suivent, je viens d'en relever un certain nombre, et je propose des présentations critiques des plus importants de ces livres.

Voici d'abord, une série de plaquettes de petit format (in-16), bien présentées et agréablement illustrées de seize planches en couleurs. La qualité de ces reproductions varie, mais partout elles constituent le noyau de la publication, le texte venant commenter les images à l'usage d'un public d'amateurs très large.

Dans l'ordre chronologique, on devrait citer tout d'abord la brochure du byzantiniste David TALBOT RICE, *Russian Icons*, London et New York 1947, et celle de Doris WILD, *Les icônes. Art religieux de l'Orient*, Orbis pictus, Lausanne 1947 (texte insuffisant; parmi les icônes reproduites, des peintures modernes sans valeur ni intérêt). Du regretté Alexis Hackel, qui connaissait bien les icônes russes et leur avait consacré plus d'une étude valable, une brochure un peu plus grande avec un texte plus long (31 p.) et surtout plus consistant, préfacé par Daniel Rops : Alexis HACKEL, *Les icônes dans l'Eglise d'Orient*, Freiburg-en-Brisgau et Chevetogne 1952 (tandis que texte et préface parlent de l'art de l'Eglise d'Orient en général, toutes les icônes reproduites sont russes). Très fantaisiste, le texte qui accompagne le catalogue d'une exposition d'icônes, à Munich en 1954 (ROTHMUND, *Ikonenkunst*, Ein Handbuch, Munich 1954). On doit ce texte à un collectionneur, qui reprend et amplifie fort curieusement une théorie périmée qui fut chère aux iconographes russes antérieurs à Kondakov et qui reconnaissait en Russie ancienne des quantités d'écoles de peinture; sa générosité n'en prive aucune cité de quelque importance.

Enfin, le Musée de l'Icone, nouvellement fondé à Recklinghausen dans la Ruhr, publie de petites brochures, in-16, illustrées de seize planches en couleurs et consacrées chacune à un thème iconographique général. Citons dans cette collection Martin WINCKLER, *Festtage*, 1956, et Ulrich FABRICIUS, *Jesus Christus*, 1957.

C'est encore un album de planches en couleurs (six) avec un texte de commentaire assez bref qui nous vient de Yougoslavie : Mirjana ČORVIĆ-LJUBINKOVIĆ, *Les icônes d'Ochrid*, Belgrad 1953. Mais à bien des égards cette publication se distingue des précédentes et se rapproche des livres dont il sera question ci-dessous. L'ouvrage est d'un grand in-quarto qui permet des reproductions de dimensions raisonnables; les icônes qu'on présente sont peu connues ou inconnues; les spécialistes se servent des reproductions monochromes de la plupart de ces icônes — mais pas de toutes — dans KONDAKOV, *Makedonia*, Saint-Petersbourg 1909; ce sont des chefs-d'œuvre, qui forment l'un des rares ensembles d'icônes trouvées *in situ*, dans les sanctuaires qui les abritaient depuis le Moyen Âge; enfin, le texte est substantiel et témoigne de beaucoup de sensibilité chez son auteur. On ne regrette qu'une chose : l'album aurait dû réunir toutes les icônes d'Ochrid, et d'autre part, en lisant le texte on ne saisit parfois pas tout de suite s'il y est question de telle peinture reproduite ou de l'une de celles qui ne le sont pas.

TABLE ALPHABÉTIQUE
des volumes I à X (1945-1959)

TABLE ALPHABÉTIQUE des volumes I à X (1945-1959)

Volume I, 1945
Volume II, 1947
Volume III, 1948
Volume IV, 1949
Volume V, 1951

Volume VI, 1952
Volume VII, 1954
Volume VIII, 1956
Volume IX, 1957
Volume X, 1959.

A

Abeille. Iconographie. Voir FÉVRIER (P.-A.), POINSSOT (C.).
Alexandre. Trône vide. Voir PICARD (Charles).
ALFÖLDI (André). *Études sur le trésor de Nagy-szenmiklos* : V, p. 123-149; VI, p. 43-53; VII, p. 61-67.
Atoun-Berich (Département de Constantine). Croix-trophée et reliquaire. Voir BARADEZ (J.).
Allemagne. Architecture du haut Moyen Age. Voir GALL (Ernst).
Al-Moullaka (Égypte). Linteau copte en bois sculpté. Voir SACOPOULO (Marina).
ALVERNY (Marie-Thérèse d'). *Les Anges et les Jours* : IX, p. 271-300.
Ambons. Syrie, Chaldée. Voir DAUVILLIER (J.), GRABAR (A.), LASSUS (J.), TCHALENKO (G.).
Anges. Iconographie. Voir ALVERNY (Marie-Thérèse d').
Ani (Arménie). Voir KHATCHATRIAN (A.).
Apamée. Images bibliques. Voir GRABAR (A.).
Aqueducs. De Byzance. Voir DIREMTEKIN (Ferdinand).
Arabe (Architecture). Voir MAUSOLÉE.
Arabe (Occupation). En Narbonne. Voir LACAM (Jean).
Arc-de-triomphe. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (B. DE).
Architecture. Architecture asturienne. Voir DYGGVE (Einar). — Architecture du haut Moyen Age en Allemagne. Voir GALL

(Ernst). — Architecture lombarde du VII^e siècle. Voir ARSLAN (Edoardo). — Architecture religieuse en Pologne. Voir SWIECHOWSKY (Z.). — Compositions harmoniques en architecture. Voir KHATCHATRIAN (Armen). — Constructions monastiques de la fin de l'époque carolingienne. Voir HUBERT (Jean). — Voir *Avant-nef*, *Baptistères*, *Basiliques*, *Catacombes*, *Crypte*, *Linteau*, *Mesures*, *Rose*, *Symbolisme*.
Arles. Abbaye Saint-Césaire, baptistère, cimetière paléochrétien, reliques de saint Césaire, topographie religieuse. Voir BENOÎT (Fernand), HUBERT (Jean).
ARSLAN (Edoardo). *Remarques sur l'architecture lombarde du VII^e siècle* : VII, p. 129-137.
Art géométrique barbare. Voir BENOÎT (Fernand).
Asmata (Paphlagonie). Basiliques byzantines. Voir EYICE (Semavi).
ASTRUC (Charles). *Un psautier byzantin à frontispices* : le suppl. gr. 610 : III, p. 106-113.
AUBOYER (Jeanine). *Le totem vide dans la tradition indienne* : VI, p. 1-9.
Aurillac (Cantal). Abbaye. Voir HUBERT (Jean).
Autel. À Saint-Denis. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise DE).
Auvergne. Art roman. Voir BRÉHIER (Louis).
Auxerre. Avant-nef carolingienne de Saint-Germain. Voir HUBERT (Jean). — Tissu de saint Gaudry. Voir FROLOW (A.).
Avant-nef. Voir Auxerre.

B

- Baptistères. D'Arles. Voir BENOÎT (Fernand). — De Carthage (Sainte-Monique). Voir DUVAL (Noël), LÉZINE (Alexandre). — De Concordia Sagittaria (Italie). Voir ZOVIATTO (Paolo). — De Doutra-Europos. Voir GRABAR (André). — De Florence. Voir WITT (A. de). — De Kidiia (Tunisie). Voir FÉVRIER (P.-A.), POINSSOT (C.). — De l'Henrich Messaouda (Tunisie). Voir PUECH (H.-C.). — De Lunca (Tunisie). Voir FEUILLE (G. L.). — De Poitiers. Voir HUBERT (Jean). — De Port-Bail (Manche). Voir BOUARD (Michel de). BARADEZ (J.) (en collaboration avec M. M. LE CLAY). *La croix-trophée et le reliquaire d'Atoun-Berich (région d'Atn-Beida, département de Constantine)* : IX, p. 73-88. Basiliques. Voir Arles, Asmara, Bethléem, Delphes, Edesse, Hiérapolis, Ilissos (L'), Istanbul, Lunca, Poitiers, Ravenne, Rome, Tauritchin Grad. Béma. Voir Ambons. BENOÎT (Fernand). *Cimetière paléochrétien de Provence* (à Arles, Narbonne et Marseille) : II, p. 7-15. — *Le premier baptistère d'Arles et l'abbaye Saint-Césaire* : V, p. 31-59. — *Le sarcophage de Lurs en Provence. Situation dans l'art géométrique barbare* : X, p. 27-30. — *Les reliques de saint Césaire, archevêque d'Arles* : I, p. 51-62. BERG (Knut). *Une iconographie peu connue du Crucifement* : IX, p. 319-326. Bethléem. Mosaïques de l'église de la Nativité. Voir STERN (Henri). BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio). *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*. Olten 1955. Compte rendu par André GRABAR : IX, p. 349-363. Bibles. Voir LEROY (Jules), CROQUISON (J.). BOGNETTI (G.-P.). *Un nuovo elemento di data-*

zione degli affreschi di Castelseprio : VII, p. 139-156.

Bois sculpté. Voir Linteau.

BOUARD (Michel de). *Le baptistère de Port-Bail (Manche)* : IX, p. 1-22. — *La Hague-Dike* [près Beaumont-Hague, Manche, retrace-ment attribué aux Vikings] : VIII, p. 117-145.

BOUBE (Jean). *Les sarcophages chrétiens de Martres-Tolosane (Haute-Garonne)* [et les sarcophages retrouvés, dans la même région, à Noé et à Mancieux] : IX, p. 33-72.

BOULET (Robert). Voir DENIS (Noëlle M.).

BRÉHIER (Louis). *Les traces de l'ancien art chrétien dans l'art roman auvergnat* : I, p. 63-76.

BRIERE (M.). *Une broderie géorgienne à Déroit* [image brodée avec inscriptions] : VIII, p. 246-248.

Broderies. Voir Tissus.

Buchanan Bible. Son cycle iconographique. Voir LEROY (J.).

BUDDENSIEG (Tilmann). *Le coffret en ivoire de Pola. Saint-Pierre et le Latran* : X, p. 157-200.

Byzance. Aqueuds. Voir DIRIMTEKIN (Éridun). Byzantin (Art). Architecture. Voir Istanbul, Constantinople. — Émaux cloisonnés. Voir FROLOW (A.). — Iconographie de la Sagesse divine. Voir MEYENDORFF (Jean). — Ico-nes. Voir FROLOW (A.), LEMERLE (P.), XYNGOPOULOS (A.). — MARCUSCHIN. Voir ASTRUC (Charles), PÄCHT (J. et O.). — Métrologie. Voir UNDERWOOD (P. A.). — Poteries. Voir RICE (D. Talbot), STEVENSON (Robert B. K.), ETTINGHAUSEN (Elisabeth S.). — Sculpture. Voir PELEKANIDIS (St.). — Staurothèque. Voir FROLOW (A.).

C

Caire (Le). Linteau copte en bois sculpté au Musée du Vieux Caire. Voir SACPOULO (Marina).

CALDERINI (A.) (en collaboration avec G. CHERICI et C. CECHELLI). *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*. Milan 1951. Compte

rendu par André GRABAR : IX, p. 354-318. Canons. D'Éusebe, illustrés selon la tradition syriaque. Voir LEROY (Jules). Canons d'évangéliastes de la Basse Antiquité. Voir VIELLAUD (May). Carolingien (Art). Voir AUXETTE, COLIN (Jean), CROQUISON (L.), DOLÉ, EICHLER (H.), GERMINY-des-Prés, GRABAR (André), HUBERT (Jean), KHATCHATRIAN (Armen), MAESTRICH, MONTESQUIOU-FEENSAC (Blaise de), SAINT-DENIS, SAINT-QUENTIN, STERN (Henri), TRÈVES, WILL (Ernest). Carthage. Nécropole chrétienne et baptistère souterrain. Voir DUVAL (Noël), LÉZINE (Alexandre). Castelseprio (Italie, Milan). Fresques. Voir BOGNETTI (G.-P.), GRABAR (A.). Catacombes romaines. Le développement de la Catacombe de Priscille. Voir FÉVRIER (P.-A.). CECHELLI (Carlo). *Mater Christi* : I-IV. Rome 1946-1954. Compte rendu par André GRABAR : VIII, p. 254-261. — Voir CALDERINI (A.). Cefalù (Sicile). Fenêtres circulaires de la cathédrale. Voir FRANZ (H. G.). Céramique. Mausolée de Takat à décoration céramoplastique. Voir EYCE (Sémv). Céramique byzantine. Voir COCHE de la FERTÉ (Étienne), ETTINGHAUSEN (Elisabeth S.), RICE (D. Talbot), STEVENSON (Robert B. K.). CÉSARE (Saint). Reliques à Arles. Voir BENOÎT (Fernand). Chaldée. Voir DAUVILLIER (J.). Chalcédoins de marbre. Du VII^e siècle en Gaule. Voir FOSSARD (Denise). CHATZIDAKIS (Manolis). *Remarques sur la basilique d'Ilissos* : V, p. 61-74. CHERICI (G.). Voir CALDERINI (A.). Cierges. Iconographie. Voir FÉVRIER (P.-A.), POINSSOT (C.). Cimetières. À Arles, Narbonne et Marseille. Voir BENOÎT (Fernand). — À Carthage (Sainte-

Monique). Voir DUVAL (Noël), LÉZINE (Alexandre). — À Concordia Sagittaria (Italie). Voir GRABAR (A.), ZOVIATTO (Paolo). — À Martres-Tolosane (Haute-Garonne). Voir BOUBE (Jean).

Cleveland. « Museum of Arts ». Voir MÜTHERICH (Florentine).

Cluny (Sône-et-Loire). Abbaye. Voir HUBERT (Jean).

COCHE de la FERTÉ (Étienne). *Décor en céramique byzantine au Musée du Louvre* : IX, p. 187-217.

COLIN (Jean). *Le plastisme « gréco-romain » dans l'empire carolingien* [torcétique, orfèvrerie et ivoires] : II, p. 87-114.

Concordia Sagittaria (Italie, Venise). Cimetière paléochrétien et baptistère. Voir GRABAR (A.), ZOVIATTO (Paolo).

Congrès de l'Art du Haut Moyen Âge : VII, p. 117 et suiv.

Construitivisme. Église des Saints-Apôtres. Voir EYCE (Sémv). — Grand Palais. Voir MANGO (C. A.). — Voir Byzantin (Art).

COULIN-WEIBEL (Adèle). *Two thousand Years of Textiles*. New York 1952. Compte rendu par André GRABAR : VIII, p. 261-265.

COURCELLE (Pierre). *Le gril de saint Laurent au Mausolée de Galla Placidia* : III, p. 29-39.

Couronne. De Constance d'Aragon. Voir DEER (Josef).

Croix-Trophée. Voir BARADEZ (J.), LECLAY (M.).

CROQUISON (J.). *Le « Sacramentaire Charlemagne »* : VI, p. 55-70. — *Une vision eschatologique carolingienne* [dans les frontispices des bibles de Grandval, de Vivien et de Saint-Paul-hors-les-Murs] : IV, p. 105-129.

Crucifement. Iconographie. Voir BERG (Knut). *Crypte*. De la collégiale de Saint-Quentin. Voir WILL (Ernest).

D

DAUVILLIER (J.). *L'ambon ou béma dans les textes de l'église chaldéenne et de l'église syrienne au Moyen Âge* : VI, p. 11-30. DEER (Josef). *Der Kaiserort Friedrichs II*

[Couronne de Constance d'Aragon, etc.]. Berne 1952. Compte rendu par André GRABAR : VIII, p. 265-273. DENIS (Noëlle M.) et BOULET (Robert). *Romée*

ou le pèlerin moderne à Rome. Paris 1948. Compte rendu par André GRABAR.
Delphes. Restes archéologiques de l'époque chrétienne. Voir DYGGVE (Einar).
DEMUS (O. to). Voir LAZAREY (Victor).
Détols (Indre). Abbaye. Voir HUBERT (Jean).
DESCHAMPS (Paul) (en collaboration avec Marc THIBOUT et André GRABAR). *Observations sur les fresques de Saint-Savin* : IV, p. 135-147.
Détroit. Broderie géorgienne. Voir BRIERE (M.).
DIREMTEKIN (Féridun). *Adduction de l'eau à Byzance dans la région dite « Bulgarie »* : X, p. 217-243. — *Découverte d'une fresque de la Vierge à Istanbul* : X, p. 307-310.
Dours-Europos. Fresques. Voir GRABAR (André), MILLET (G.).

E

Edesse. Cathédrale, au VI^e siècle. Voir DUPONT-SOMMER (A.), GRABAR (A.).
Eginhard. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de).
EICHLER (Hans). *Peintures murales carolingiennes à Saint-Maximin de Trèves* : VI, p. 83-90.
El-Bagawat. Peintures du mausolée. Voir MILLET (G.).
Elne (Pyrénées-Orientales). Sculpture pré-romane du cloître. Voir FROLOW (A.).
Émaux cloisonnés. De l'époque post-byzantine. Voir FROLOW (A.).
Enluminure. Voir MANUSCRITS.
Esthétique. Voir PLOTIN.
ETTINGHAUSEN (Elisabeth S.). *Byzantine Tiles*

F

FELICETTI-LIERENVELS (Walter). *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*. Olten-Lausanne 1956. Compte rendu par A. GRABAR : X, p. 312-313.
FELS (Étienne). *Quatrième Congrès de l'art du Haut Moyen Âge* : VII, p. 117 et suiv.

DUPONT-SOMMER (A.). *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse* : II, p. 29-39.
DURAND-LEFEVRE (M.). *Les sarcophages mérovingiens de Paris* : VI, p. 168-175.
DURLIAT (Marcel). *Quelques sarcophages inédits [de Lagrasse, Ouveillan, Saint-Laurent-de-la-Cabrerisse, dans le département de l'Aude]* : IX, p. 23-31.
DUVAL (Noël) (en collaboration avec Alexandre LÉZINE). *Nécropole chrétienne et baptistère souterrains à Carthage (Sainte-Marique)* : X, p. 71-147.
DYGGVE (Einar). *Le type architectural de la Camara Sancta d'Ouedo et l'architecture asturienne* : VI, p. 125-133. — *Les traditions culturelles de Delphes et l'église chrétienne* : III, p. 9-28.

from the basilica in the Topkapu Sarayı and Saint John of Studios : VII, p. 79-88.
Evangéliques (Canons d'). De la Basse Antiquité. Voir VIEILLARD (M.).
EYICE (Semavi). *Contributions à l'histoire de l'art byzantin. Quatre édifices inédits ou mal connus* : I. Substructions d'un palais (?) à Küçükayl, près d'Istanbul ; II. Une église byzantine inédite à Sivas (Anatolie centrale) ; III. Un mausolée musulman (?) à décoration chromoplastique à Tokat ; IV. L'édifice cruciforme près de Yalova : X, p. 245-258. — *Deux anciennes églises byzantines de la citadelle d'Amara (Paphlagonie)* : VII, p. 97-105. — *Les fragments de la décoration plastique de l'église des Saints-Apôtres* : VIII, p. 63-74.

Fenêtres. Circulaires, de la cathédrale de Cefalù. Voir FRANZ (H. G.).
FEUILLE (G. L.). *Le baptistère de Iunco (Macedones Minores) (Tunisie)* : III, p. 75-81. — *Sucs et peintures de l'église de Iunco (Tunisie)* : IV, p. 131-134. — *Une mosaïque*

chrétienne de l'Henchir Messaouda (Tunisie, région d'Agarb) : IV, p. 4-15.
FÉVRIER (P.-A.). *Études sur les Caucabomes romaines* : I. Le développement de la Catacombe de Priscille : X, p. 1-26. — (En collaboration avec G. POINSSOT.) *Les Cierges et l'Abeille. Note sur l'iconographie du baptistère découvert dans la région de Kébiba (Tunisie) [mosaïque]* : X, p. 149-156.
FIRATLI (Nezih). *Découverte de trois églises byzantines à Istanbul* : V, p. 13-18.
Florence. Mosaïques du baptistère. Voir WITT (Antony de). — *Peintures du Dugento florentin*. Voir REGHIANTI (C. L.).
FOSSARD (Denise). *Les chapiteaux de marbre du VII^e siècle en Gaule. Style et évolution* : II, p. 69-85.

FRANZ (Heinrich Gerhard). *Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la « rose » du Moyen Âge* : IX, p. 253-270.
Fresques. Voir Peintures murales.
FROLOW (A.). *Émaux cloisonnés de l'époque post-byzantine* : I, p. 99-111. — *Les émaux de l'époque post-byzantine et l'art du cloisonné* : II, p. 133-151. — *Quelques inscriptions sur des œuvres d'art du Moyen Âge* : I. L'inscription sur le tissu de saint Gaudy d'Auxerre ; 2. Aglio, Adrios, Ayos ; 3. Inscription sur une icône byzantine : VI, p. 163-167. — *Une sculpture pré-romane du cloître d'Elne* : IV, p. 61-70. — *Une staurôthèque byzantine dérivée dans le cod. Vat. Gr. 644* : VIII, p. 231-243.

G

GALL (Ernst). *Neue Funde zur frühmittelalterlichen Baugeschichte in Deutschland* : VII, p. 123-127.
Galla Placidia. Mausolée. Voir COUCELLE (P.), SESTON (W.).
CAUDRY (Saint). Tissu. Voir FROLOW (A.).
Géométrie (Art). Voir BENOÎT (F.).
Géométrie (Tradition). Voir HUBERT (Jean).
Géorgie. Broderie géorgienne. Voir BRIERE (M.).
GERASIMOV (T.). *L'icône illustrée de Paganos au Musée archéologique de Sofia* : X, p. 279-288.
Germigny-des-Prés. Notes sur l'architecture de l'église. Voir KHATCHATRIAN (A.). — Mosaïques. Voir GRABAR (A.).
GÉRON. La Genèse, broderie catalane d'époque romane. Voir PALOL (P. de).
GRABAR (André). *À propos d'une icône byzantine du XI^e siècle au Musée de Sofia [icône provenant du monastère de Popanovo]* : X, p. 289-304. — *À propos du nimbe crucifère de Castelseprio* : VII, p. 157-159. — *Concordia Sagittaria* : VI, p. 157-162. — *Études critiques* : I. Livres sur les icônes ; II. Sainte-Sophie de Kiev : X, p. 311-323. — *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours* [Fresques de l'église Saint-Julien de Tours] :

IX, p. 329-341. — *Images bibliques d'Apo-
crite et fresque de la synagogue de Doura* : V, p. 9-14. — *La fresque des Saintes femmes au Tombeau à Doura* : VIII, p. 9-26. — *La Sedia di San Marco* à Venise : VII, p. 19-34. — *Les ambois syriens et la fonction liturgique de la nef dans les églises antiques* : I, p. 129-133. — *Les monuments de Tourichin Grad et Justiniana Prima* : III, p. 49-63. — *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien* : II, p. 41-67. — *Le trône des martyrs* : VI, p. 31-41. — *L'étude des fresques romanes (à propos du centième anniversaire de la première monographie consacrée à des peintures murales romanes)* : II, p. 163-177. — (En collaboration avec Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT). *Observations sur les fresques de Saint-Savin* : IV, p. 135-137. — *Peintures murales. Notes critiques* : VI, p. 177-191. — *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale* : I, p. 15-34. — *Quelques observations sur le décor de l'église de Qarjâmin* : VIII, p. 83-94. — *Une fresque visigothique et l'iconographie*

du silence : I, p. 124-128. — Comptes rendus. Voir BIANCHI BANDINELLI (R.), CALDERINI (A.), CECCHIELLI (C.), DIER (J.), DENIS (N. Maurice), GRABAR (I. E.), MASAI (F.), MAZOTTI (M.), « Nefs et clochers », NORDSTRÖM (C. O.), L'ORANGE (H. P.), REGGIANTINI (C. L.), WITT (A. DE).

GRABAR (Igor). Voir LAZAREV (Victor).
GRABAR (I. E.) (en collaboration avec V. N. LAZAREV et V. S. KAMEV), *Istoria Russkogo Iskusstva* [Histoire de l'art russe], tome I, Moscou 1953. Compte rendu par André GRABAR : IX, p. 355-359.
Grandval (Bible de). — Voir CROQUISON (J.).

H

Hague-Dike (Le). Voir BOUARD (Michel DE).
Henchir Messaouda (Tunisie). Mosaïque chrétienne. Voir FEUILLE (G. L.), PUECH (H. CH.).
Hierapolis (Asie Mineure). Basiliques. Voir VERZONE (Paolo).
HUBERT (Jean). *L'abbaye de Déols et les constructions monastiques de la fin de l'époque carolingienne* [Cluny et Aurillac] : IX, p. 155-164. — *La topographie religieuse d'Arles au VI^e siècle* : II, p. 17-27. —

L'avant-nef carolingienne de Saint-Germain d'Auxerre : V, p. 151-162. — *Le baptistère de Poitiers et l'emplacement du premier groupe épiscopal* : VI, p. 135-143. — *L'Es-crain* dit de Charlemagne au trésor de Saint-Denis : IV, p. 71-77. — *Les peintures murales de Vic (Indre) et la tradition géométrique* : I, p. 77-88.
Hymne syriaque. Sur la cathédrale d'Edesse. Voir DUPONT-SOMMER (A.).

I

Icones. Voir DEMUS (Otto), FELICETTI-LIEBENFELS (Walter), FROLOW (A.), GERASIMOV (T.), GRABAR (A.), GRABAR (Igor), KJELLIN (Helge), LAZAREV (Victor), LEMERLE (P.), LOSSKY (Wladimir), OUSPENSKY (Leonid), SOTIRIOU (G. et M.), XYNOPOULOS (A.).
Iconographie. Des Anges. Voir ALVAREZ (M. Th. D^e). — Des Clerges et de l'Abbeille (baptistère de Kélibia). Voir FÉVRIER (P. A.), POINSSOT (C.). — Des Conciles. Voir STERN (H.). — Du Crucifiement. Voir BERG (K.). — De l'épopée de Digenis Akritas. Voir PÉLÉKANIDIS (St.). — De la Genèse. Voir PAUL (P. DE). — De la vie de Joseph. Voir PACHT (J. et O.). — De la Sagesse divine. Voir MEYENDORFF (Jean). — De saint Laurent. Voir COURCELLE (P.). — Des mosaïques de Germigny-des-Prés. Voir GRABAR (A.). — Des mosaïques de Ravenne. Voir NORDSTRÖM (C. O.). — Du Nimbe crucifié à Castelpetro. Voir GRABAR (A.). — Du

Silence. Voir GRABAR (A.). — De la Vierge. Voir CECCHIELLI (C.). — Voir ALFÖLDI (A.), APAMÉE, BRIÈRE (M.), Buchanan Bible, CROQUISON (J.), Doura-Eutropos, FROLOW (A.), MONTESQUIOU-FEZENSAC (B. DE), PAUL (P. DE), PÉLÉKANIDIS (St.), QARTMIN. — Miniatures. Voir BIANCHI BANDINELLI (Ramusio).
Ilissos (L.) (Grèce). Basilique. Voir CHATZIDAKIS (Manolis).
Inscriptions. Voir BRIÈRE (M.), SACOPOULO (Marina).
Irlande. Miniature irlandaise. Voir MASAI (F.).
Islam. La vision platonicienne et l'Islam. Voir MASSIGNON (L.).
Istanbul. Découverte de trois églises byzantines. Voir FÉVRIER (P. A.).
Iunca (Tunisie). Baptistère, stucs et peintures. Voir FEUILLE (G. L.).
Ivoires. Voir BUDDENSIEG (Tillmann), COLIN (Jean), MÜTHERICH (Florentine), STERN (Henri).

J

Jérusalem. Lieux saints. Voir PIGANIOL (André).
Jonas (Commune de Saint-Pierre-Colamine, Puy-de-Dôme). Peintures murales. Voir THIBOUT (Marc).

Jugement dernier. Iconographie. Voir SESTON (W.).

K

Kélibia (Tunisie). Baptistère. Voir FÉVRIER (P. A.), POINSSOT (C.).
KRATZATHIAN (A.). *L'église du berger à Ani et les compositions étoilées* : VI, p. 93-102. — *Notes sur l'architecture de l'église de Germigny-des-Prés* : VII, p. 161-169.
Kiev. Cathédrale Sainte-Sophie. Voir POWSTENKO (Olexa).
KJELLIN (Helge). *Ryska Ikoner i Svenskoch Norsk Ago*, Stockholm 1956. Compte

rendu par André GRABAR : X, p. 319-320.
Koca Kalesi (Isaurie). Porte d'une église avec linteau et montants sculptés. Voir THIERRY (N. et L.-M.).
KRAUTHIMER (Richard). *Corpus basilicarum christianarum Romae* : IV-IX. Cité du Vatican, s. d. Compte rendu par André GRABAR : VIII, p. 273-274.
Kütüküyalı (Turquie). Substitutions d'un palais (?). Voir EYICE (Semavi).

L

LACAM (Jean). *Vestiges de l'occupation arabe en Narbonne* : VIII, p. 93-115.
Lagrasse (Aude). Sarcophage. Voir DURLIAT (Marcel).
LAMBERT (E.). *La cathédrale de Toulouse jusqu'à l'époque romane* : II, p. 160-162.
LAMY-LASSALLE (C.). *Le Christ de l'abside occidentale de la cathédrale de Nevers* [peinture murale] : IV, p. 149-151.
LASSUS (J.) (en collaboration avec G. TCHALENKO). *Ambons syriens* : V, p. 75-95.
LAURENT (Saint). Iconographie au mausolée de Galla Placidia à Ravenne. Voir COURCELLE (Pierre), SESTON (William).
LAZAREV (Victor) et OTTO DEMUS. *Early Russian Icons*. Préface par Igor GRABAR, UNESCO, World Art, 1958. Compte rendu par André GRABAR : X, p. 320-321.
LECLAY (M.) (en collaboration avec M. J. BARADEZ). *La croix-trophée et le reliquaire d'Atoun-Berich* (région d'Aïn-Betida, département de Constantine) : IX, p. 73-88.
LEMERLE (Paul). *Sur la date d'une icône byzantine* : II, p. 129-132.

LEROUY (Jules). *Le cycle iconographique de la Buchanan Bible, manuscrit syriaque de la bibliothèque de l'Université de Cambridge* : VI, p. 103-124. — *Le décor de l'église du monastère de Qarjāmin d'après un texte syriaque* : VIII, p. 75-81. — *Nouveaux témoignages des canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque* : IX, p. 117-140.
LÉZINE (Alexandre) (en collaboration avec Noël DUVAL). *Nécropole chrétienne et baptistère souterrain à Carthage (Sainte-Monique)* : X, p. 71-147.
Linteau. Copte, en bois sculpté. Voir SACOPOULO (Marina).
Lombardie (Architecture). Du VII^e siècle. Voir ARSLAN (Edoardo).
L'ORANGE (Hans Peter). *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinshagens, unter Mitarbeit von Armin von Gerkan*, Berlin 1939. Compte rendu par André GRABAR. — *The portrait of Plotinus* : V, p. 15-30.
LOSSKY (Wladimir). Voir OUSPENSKY (Leonid).
Lurs (Basses-Alpes). Sarcophage. Voir BENOÎT (Fernand).

M

- Maestricht. Reliquaire jadis conservé dans l'église Saint-Servais. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de).
- Mandrioux (Haute-Garonne). Sarcophage de marbre. Voir BOUBE (Jean).
- MANGO (C. A.). *Autour du Grand Palais de Constantinople*. V, p. 179-186.
- Manuscrits. Voir Bibles, *Canons d'Eusèbe, Canons d'évangélistes, Iliade, Miniature irlandaise, Pentateuque de Tours, Psautier byzantin*.
- Marcellina, près de Tivoli, Italie. Fresques. Voir MATTHIAE (Guglielmo).
- Marseille. Cimetière paléochrétien. Voir BENOÎT (Fernand).
- Martres-Tolosane (Haute-Garonne). Sarcophages. Voir BOUBE (Jean).
- MASAI (F.). *Essai sur les origines de la miniature dite « irlandaise »*. Bruxelles-Anders 1947. Compte rendu par André GRABAR : IV, p. 156-161.
- MASSIGNON (L.). *La vision plotinienne et l'Islam* : I, p. 35-36.
- MATTHIAE (Guglielmo). *Les fresques de Marcellina (près de Tivoli)* : VI, p. 71-81.
- Mausolée. Mausolée musulman (?) à Tokat. Voir EYCK (Semavi).
- MAXIMOVIC (Jovanka). *Contribution à l'étude des fresques de Stobi* : X, p. 207-216.
- MAZOTTI (Mario). *La basilica di Sant'Apollinare in Classe*. Cité du Vatican 1954. Compte rendu par André GRABAR : VIII, p. 275.
- Mesures. Dans l'architecture du temps de Justinien. Voir UNDERWOOD (Paul A.).

N

- Nagycentmiklos. Trésor. Voir ALFÖLDI (André).
- Narbonne. Cimetière paléochrétien. Voir BENOÎT (Fernand). — Vestiges de l'occupation arabe. Voir LACAM (Jean).
- Néropole chrétienne. Voir *Cimetière, « Nefs et clochers »*. Collection publiée par les Éditions du Cerf. Compte rendu par André GRABAR.
- Nevers. Christ de l'abside occidentale de la

- MEYENDORFF (Jean). *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine* : X, p. 259-277.
- Milan. San Lorenzo Maggiore. Voir CALDERINI (A.).
- MILLET (Gabriel). *Doura et El-Bagawat. La parabole des Vierges* : VIII, p. 1-8.
- Miniature irlandaise. Voir MASAI (F.).
- Monastiques (Constructions). De la fin de l'époque carolingienne. Voir HUBERT (Jean).
- MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de). « *In sexto lapide* ». L'ancien autel de Saint-Denis et son inscription : VII, p. 51-60. — *L'arc de triomphe d'Einhart* : IV, p. 79-103. — *L'arc d'Eginhard* [reliquaire jadis conservé dans l'église Saint-Servais de Maestricht] : VIII, p. 147-174.
- Mosaïques de pavement. De la cathédrale de Reims. Voir STERN (H.). — De la collégiale de Saint-Quentin (Aisne). Voir WILLI (E.). — De l'église Saint-Germain de Thiers. Voir STERN (H.). — De l'Henchir Messaouda (Tunisie). Voir FEUILLE (G. L.), PUECH (H.-Ch.). — De Kelibia (Tunisie). Voir FEURIER (P.-A.), POISSNOT (C.).
- Mosaïques murales. De l'église de la Nativité à Béthléem. Voir STERN (H.). — Du baptistère de Florence. Voir WITT (A. de). — De l'église de Germigny-des-Près. Voir GRABAR (A.). — Des églises de Ravenne. Voir MAZOTTI (M.), NORDSTRÖM (C. O.).
- MÜTHERICH (Florentine). *Une pyxide d'ivoire du « Cleveland Museum of Arts »* [provenant de Vienne (Isère)] : X, p. 201-206.

- cathédrale, peinture murale. Voir LAMY-LASSALLE (C.).
- Noé (Haute-Garonne). Sarcophage de marbre. Voir BOUBE (Jean).
- NORDSTRÖM (Carl Otto). *Ravennastudien. Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*. Uppsala 1953. Compte rendu par André GRABAR : VIII, p. 249-253.
- Normands. Voir Vikings.

O

- Offrevier. Dans l'empire carolingien. Voir COLIN (Jean). — « Écrain » dit de Charlemagne. Voir HUBERT (Jean). — Sarcophage byzantine décrite dans un manuscrit. Voir FROLOW (A.). — Voir Trésor.
- OUSPENSKY (Leonid) et LOSSKY (Wladimir). *Der*

- Sinn der Ikonen*. Bern-Olten 1952. Compte rendu par André GRABAR : X, p. 317-319.
- Ouvellan (Aude). Sarcophage. Voir DUBLIAT (Marc).
- Ovielo. Cámara Santa. Voir DYGGVE (Einar).

P

- PACHT (Jeanne et Otto). *An unknown cycle of illustrations of the life of Joseph* : VII, p. 35-49.
- Palais. Grand Palais de Constantinople. Voir MANGO (C. A.).
- PAULOT (P. de). *Une broderie catalane d'époque romane. La Genèse de Gérone* : VIII, p. 175-214; IX, p. 219-251.
- Paris. Céramique byzantine au musée du Louvre. Voir COCHE DE LA FERTÉ (Elienne). — Sarcophages mérovingiens. Voir DURAND-LEFEVRE (M.).
- Pavements de mosaïque. Voir Mosaïques de pavement.
- Peintures murales. Voir GRABAR (A.). — De Castelseprio. Voir BOCNETTI (G. P.), GRABAR (A.). — De Doura Europos. Voir GRABAR (A.).
- MILLET (C.). — Du mausolée d'El-Bagawat. Voir MILLET (C.). — D'Istanbul. Voir DIRIMTEKIN (Feridun). — De Imca. Voir FEUILLE (G. L.). — De Jonas (communs de Saint-Pierre-Colamine, Puy-de-Dôme). Voir THIBOUT (M.). — De Marcellina. Voir MATTHIAE (G.). — De Nevers. Voir LAMY-LASSALLE (C.). — De Saint-Savin. Voir DESCHAMPS (P.), GRABAR (A.). — De Stobi. Voir MAXIMOVIC (Jovanka). — De Tarassus. Voir GRABAR (A.). — De Tours (Saint-Julien). Voir GRABAR (A.). — De Trèves. Voir EICHLER (H.). — De Vic (Indre). Voir HUBERT (J.).
- PÉLÉKANIDIS (St.). *Un bas-relief byzantin de Diogénis Akratis* [retrouvé lors de la restauration de l'église Sainte-Catherine à Salonique] : VIII, p. 215-227.

- Pentateuque de Tours*. Copié dans des fresques romanes de l'abbatiale de Saint-Julien de Tours. Voir GRABAR (A.).
- PETKOVIC (Vladimir R.). *Les fouilles de Trstitchin Grad (Serbie)* : III, p. 39-48.
- PICARD (Charles). *Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cynda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain* : VII, p. 1-17.
- PICANOL (André). *L'hémisphaire et l'Omphalos des Lieux saints* : I, p. 7-14.
- Plastique gréco-romaine. Dans l'empire carolingien. Voir COLIN (Jean).
- Plotin. Esthétique. Voir GRABAR (A.), MASSIGNON (L.). — Portait. Voir L'ORANGE (H. P.).
- POGAROV. Icône. Voir GERASIMOV (T.), GRABAR (A.).
- POISSNOT (C.) (en collaboration avec P.-A. FÉVRIER). *Les Cierges et l'Abeille. Note sur l'iconographie du baptistère découvert dans la région de Kelibia (Tunisie)* [mosaïque] : X, p. 149-156.
- Poitiers. Le baptistère et l'emplacement du premier groupe épiscopal. Voir HUBERT (Jean).
- Pola. Coffret en ivoire. Voir BUDDENSING (Tilman).
- Pologne. Les plus anciens monuments de son architecture religieuse. Voir SWIECHOWSKI (Z.).
- Portes. D'un monastère d'Issarie, avec sculptures. Voir THIERRY (N. et J.-M.). — Linteau égypte en bois sculpté. Voir SACOPPOLO (Marina).
- Portait. Voir Plotin.
- Poteries byzantines. Voir Céramique byzantine.

POWSTENKO (Olexa). *The cathedral of St. Sophia in Kiev, New York 1954. Compte rendu par André GRABAR* : X, p. 321-323. *Pauteur byzantin*. Voir ASTRUC (Charles).

PUECH (Henri-Charles). *Le cerf et le serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda* : IV, p. 17-60.

Q

Qartāmin (Tūr 'Abdin). Décor de l'église : d'après un texte syriaque. Voir GRABAR (A.), LEROY (J.).

R

Ravennne. Mausolée de Galla Placidia. Voir COURCELLE (P.), SESTON (W.). — Mosaïques. Voir NORDSTRÖM (C.). — Saint-Apollinaire in Classe. Voir MAZOTTI (M.).
REGGIANI (C. L.). *Pittura del Dugento a Firenze*. Florence 1955. Compte rendu par André GRABAR : IX, p. 353-354.
Reims. Mosaïque de pavement de la cathédrale. Voir STERN (Henri).
Reliquaires. Voir BARADEZ (J.), BENOÎT (F.), FROLOW (A.), HUBERT (J.), LEGLAY (M.), MONTESQUIOU-FEZENSAC (B. DE).
RICE (D. TALBOT). *Byzantine polychrome Pottery a survey of recent discoveries* : VII, p. 69-77.

ROBERT (Louis) (en collaboration avec Henri SEYRIC). *Sur un tissu récemment publié [tissu conservé à Washington dans les collections du Textile Museum]* : VIII, p. 27-36.
Rome. Basilique constantinienne de Saint-Pierre. Voir SESTON (W.). — Basiliques. Voir KRAUTHHEIMER (R.). — Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs. Voir CROQUISON (J.). — Catacombes. Voir FÉVRIER (P.-A.). — Saint-Pierre et le Latran figurés sur le coffret (n. ivre de Pola. Voir BUDENSIEG (Tilman)).
Rose. Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de la « rose » du Moyen Âge. Voir FRANZ (H. G.).

S

SACOPOULO (Marina). *Le linteau copte dit d'Al-Modillaka* [Linteau de bois sculpté, à inscription, conservé au Musée copte du Vieux Caire] : IX, p. 99-115.
Sacramentaire. Voir CROQUISON (J.).
Sagesse divine. Iconographie. Voir MEYENDORFF (Jean).
Saint-Denis. Ancien autel. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise DE). — « Escrin » dit de Charlemagne. Voir HUBERT (Jean).
Saint-Laurent-de-la-Cabrisse (Aude). Sarcophage. Voir DURLIAT (Marc).
Saint-Paul-hors-les-Murs (Bible de). Voir CROQUISON (J.).
Saint-Quantin (Aisne). Collégiale. Voir WILL (Érnest).
Saint-Savin (Vienne). Fresques. Voir DESCHAMPS (Paul), GRABAR (André), THIBOUT (Marc).

Salonique. Église Sainte-Catherine. Voir PÉLÉKANIDIS (St.).
Sarcophages. De Concordia Sagittaria. Voir ZOVATTO (Paolo). — De LAUS. Voir BENOÎT (Fernand). — De Paris. Voir DURAND-LÉFÈVRE (M.). — Du Sud-Ouest de la France. Voir BOUTE (Jean), DURLIAT (Marc).
Sculptures. Au cloître d'Elne. Voir FROLOW (A.). — D'une porte d'un monastère d'Isaurie. Voir THIERRY (N. et J.-M.). Voir Chapiteaux de marbre, Ivoires, Linteau, Sarcophages.
SESTON (W.). *Hypothèse sur la date de la basilique constantinienne de Saint-Pierre de Rome* : II, p. 153-159. — *Le Jugement dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne* : I, p. 37-50.

Septième siècle. Voir ARSLAN (Eduardo), FOSSARD (Denise).
SEYRIC (Henri) (en collaboration avec Louis ROBERT). *Sur un tissu récemment publié [conservé à Washington dans les collections du Textile Museum]* : VIII, p. 27-36.
Sicile. Voir Cefalù.
Sivas (Anatolie Centrale). Église byzantine inédite. Voir EYICE (Semavi).
Staurothèque. Décrite dans un manuscrit. Voir FROLOW (A.).
Sofa. Icône conservée au musée archéologique. Voir GERASIMOV (T.), GRABAR (A.).
SOTIRIOU (G. et M.). *Εικόνες της εποχής Σαλ. Αθηνών 1956-1958*. Compte rendu par André GRABAR : X, p. 313-317.
STERN (Henri). *La mosaïque de l'église Saint-Genès de Thiers [mosaïque de pavement]* : VII, p. 185-198. — *La mosaïque de la cathédrale de Reims [mosaïque de pavement]* : IX, p. 147-154. — *Nouvelles recherches sur les images des conciles dans*

l'église de la Nativité à Bethléem : III, p. 82-103. — *Encore les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem* : IX, p. 141-145. — *Quelques ivoires d'origine supposée gauloise* : VII, p. 109-113.
STEVENSON (Robert B. K.). *Medieval lead-glazed pottery : links between east and west* : VII, p. 89-94.
Stobi. Fresques. Voir MAXIMOVIC (Jovanka).
Sucs. De l'église de Jurca (Tunisie). Voir FEUILLE (G. L.).
Symbolisme. Cerf et serpent. Voir PUECH (H.-C.). — Symbolique de l'architecture de la cathédrale d'Édesse au vi^e siècle d'après une hymne syriaque. Voir DUPONT-SOMMER (A.), GRABAR (A.).
Syrie. Voir DAUVILLIER (J.), LASSUS (J.), TCHALENKO (G.).
SWIECHOWSKI (Zygmunt). *Les plus anciens monuments de l'architecture religieuse en Pologne d'après les fouilles et les travaux récents* : IX, p. 301-317.

T

Tarrase (Catalogne). Fresque visigothique. Voir GRABAR (André).
TCHALENKO (G.) (en collaboration avec J. LASSUS). *Ambons syriens* : V, p. 75-95.
Textes. Voir DAUVILLIER (J.), DUPONT-SOMMER (A.), Qartāmin.
Thessalonique. Icône byzantine. Voir XYNGOPOULOS (André).
THIBOUT (Marc). *Les grottes de Jonas et les peintures murales de leur chapelle [commune de Saint-Pierre-Colamine, Puy-de-Dôme]* : II, p. 115-128. — (En collaboration avec Paul DESCHAMPS et André GRABAR.) *Observations sur les fresques de Saint-Savin* : IV, p. 135-137.
THIERRY (N. et J.-M.). *Le monastère de Koca Kaleli en Isaurie. La porte d'une église. Notes de voyage [porte avec linteau et montants sculptés]* : IX, p. 90-98.
Thiers (Puy-de-Dôme). Mosaïque de l'église Saint-Genès. Voir STERN (Henri).
Tissus. Voir BRIERE (M.), COULIN-WEIBEL (A.),

FROLOW (A.), PALOL (P. DE), ROBERT (L.), SEYRIC (H.).
Tokat. Mausolée musulman (?) à décoration céramoplastique. Voir EYICE (Semavi).
Topographie religieuse. Voir ARLES, POITIERS, TOREUTIQUE. Dans l'empire carolingien. Voir COLIN (Jean).
Toulouse. Cathédrale, des origines à l'époque romane. Voir LAMBERT (E.).
Tours. Église Saint-Julien. Fresques romanes. Voir GRABAR (André).
Trésor. De Nagy-szentmiklos. Voir ALFÖLDI (André).
Trèves. Peintures murales carolingiennes à Saint-Maximin. Voir EICHLER (Hans).
TROIEKOUROFF (M^{me}). Voir VIEILLARD (May).
Trône. « Scella di San Marco » à Venise. Voir GRABAR (A.).
Trône des martyrs. Voir GRABAR (A.).
Trône vide. Voir AUBOYER (Jeannine), PICARD (Charles).
Tsaritchin Grad (Serbie). Fouilles et monuments. Voir GRABAR (A.), PETKOVIC (Vladimir R.).

U

UNDERWOOD (Paul A.). *Some principles of measure in the architecture of the period of Justinian* : III, p. 64-74.

V

Venise. « Sodia di San Marco ». Voir GRABAR (A.).
VERZONE (Paolo). *Le chiese di Hierapolis in Asia
Minore* : VIII, p. 37-61.
Vic (C^{ste} de Nohant-Vic, Indre). Peintures mu-
rales. Voir HUBERT (J.).
VIEILLARD (May) [Madame TROIEKOUROFF]. *Les*

*canons d'évangélistes de la Basse Anti-
quité* : I, p. 113-123.
Vienne (Isère). Pyxide d'ivoire. Voir MÜTHERICH
(Florentine).
Vikings. Voir BOUARD (Michel DE).
Vivien (Bible de). Voir CROQUISON (J.).

W

Washington. Tissu conservé dans les collections
du Textile Museum. Voir ROBERT (Louis),
SEYRIC (Henri).
WILL (Ernest). *Recherches dans la collégiale de
Saint-Quentin* [églises successives, crypte,

mosaïque de pavement] : IX, p. 165-185.
WITT (Antony DE). *Mosaici del battistero di
Firenze*. Florence 1954 et 1955. Comptes
rendus par André GRABAR : IX p. 354-
355.

X

XYNKOPOULOS (André). *Une icône byzantine à Thessalonique* : III, p. 114-128.

Y

Yalova (Turquie). Église cruciforme. Voir EYICE (Semavi).

Z

ZOVATTO (P. L.). *Une nouvelle aire sépulcrale
paléochrétienne à Julia Concordia Sagit-
taria* [sarcophage de Faustiana, baptis-

tère] : VI, p. 147-155. — *Une nouvelle
église cimetiérale à Concordia Sagittaria* :
VII, p. 106-108.

TABLE DES MATIÈRES

du volume X

	Pages
P.-A. FÉVRIER, <i>Études sur les catacombes romaines</i> (Premier article)	1
Fernand BENOIT, <i>Le sarcophage de Lurs en Provence</i>	27
Noël DUVAL et Alexandre LÉZINE, <i>Nécropole chrétienne et baptistère souterrain à Carthage</i>	71
P.-A. FÉVRIER et C. POINSSOT, <i>Les cierges et l'abeille</i>	149
Tilmann BUDDENSIEG, <i>Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran</i>	157
Florentine MÜTHERICH, <i>Une pyxide d'ivoire du « Cleveland Museum of Art »</i>	201
Jovanka MAXIMOVIĆ, <i>Contribution à l'étude des fresques de Stobi</i>	207
Féridun DIRIMTEKIN, <i>Adduction de l'eau à Byzance</i>	217
Semavi EYICE, <i>Quatre édifices inédits ou mal connus</i>	245
Jean MEYENDORFF, <i>L'iconographie de la Sagesse Divine</i>	259
T. GERASIMOV, <i>L'icône bilatérale de Poganovo</i>	279
André GRABAR, <i>À propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle</i>	289
MÉLANGES :	
Féridun DIRIMTEKIN, <i>Découverte d'une fresque de la vierge</i>	307
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	311
TABLES ALPHABÉTIQUES DES VOLUMES I À X (1945-1959)	327